Secolul 20

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

AMINTIREA TOVARĂŞULUI GHEORGHE GHEORGHIU-DEJ, VEŞNIC VIE ÎN INIMA PARTIDULUI, A CLASEI MUNCITOARE, A POPORULUI

La 19 martie partidul şi poporul nostru au suferit o grea pierdere: a încetat să bată inima tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej, fiu devotat al clasei muncitoare din Romînia, al poporului romîn.

Nemărginită este durerea noastră, a tuturor.

Tovarăşul Gheorghiu-Dej şi-a dăruit întreaga sa viaţă partidului clasei muncitoare, luptei revoluţionare pentru eliberarea oamenilor muncii, pentru fericirea poporului romîn şi a patriei noastre, pentru socialism. Înalt exemplu de fidelitate faţă de marxism-leninism, tovarăşul Gheorghiu-Dej a fost un eminent militant al mişcării comuniste şi muncitoreşti internaţionale, a luptat neobosit pentru prietenia şi unitatea ţărilor socialiste, pentru coeziunea partidelor comuniste, pentru cauza păcii şi libertăţii popoarelor.

În uriaşa sa activitate şi-au găsit expresie trăsăturile cele mai nobile ale eroicei noastre clase muncitoare, care este mîndră de a fi plămădit în mijlocul ei, în focul luptei conduse de partid, un asemenea conducător.

Născut la 8 noiembrie 1901 la Bîrlad, într-o familie de muncitori, tovarăşul Gheorghiu a început să muncească de la vîrsta de 11 ani ca ucenic în diferite ateliere şi fabrici, calificîndu-se ca muncitor electrician. Sub influenţa valului revoluţionar din Romînia de la sfîrşitul primului război mondial, însufleţit de ideile Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, tovarăşul Gheorghiu-Dej s-a înrolat din fragedă tinereţe în mişcarea muncitorească. El a participat, în rîndurile muncitorilor din Valea Trotuşului, la greva generală din 1920, care a oglindit creşterea conştiinţei de clasă, a capacităţii de luptă a proletariatului romîn şi a evidenţiat necesitatea istorică a înfrîngerii oportunismului, a făuririi partidului de tip nou, Partidul Comunist din Romînia.

În anii următori, tovarăşul Gheorghiu-Dej ia parte la un şir de acţiuni muncitoreşti la Galaţi, fiind ales în conducerea sindicatului de la Atelierele C.F.R.

În 1930 el devine membru al Partidului Comunist, în rîndurile căruia avea să lupte pînă la ultima suflare.

https://biblioteca-digitala.ro

În acei ani, cînd criza economică lovea greu masele muncitoare, activitatea partidului era paralizată de lupte fracționiste, care aduseseră partidul la un pas de lichidare. Refacerea unității partidului, orientarea activității sale spre întărirea legăturilor cu masele muncitoare și în primul rînd cu detașamentele de bază ale proletariatului au făcut posibilă organizarea unor mari acțiuni muncitorești, culminînd cu eroicele lupte din februarie 1933 — în a căror pregătire și desfășurare s-au afirmat cu putere marile calități politice și organizatorice de conducător revoluționar ale tovarășului Gheorghiu-Dej.

La Galați și apoi la Dej, unde fusese mutat disciplinar, ca și la București, Iași, Cluj, Pașcani și în alte localități, tovarășul Gheorghiu-Dej, dînd exemplu de felul cum trebuie muncit în mijlocul maselor, a depus o intensă activitate pentru realizarea unității de acțiune a muncitorilor ceferiști.

În 1932, la Conferința pe țară a muncitorilor feroviari, tovarășul Gheorghiu-Dej a fost ales secretar al Comitetului Central de acțiune care, sub îndrumarea Comitetului Central al Partidului Comunist, a organizat nemijlocit lupta ceferiștilor.

Tovarășul Gheorghiu-Dej și-a îndeplinit în mod strălucit sarcinile de răspundere încredințate de partid în organizarea acestor lupte, care au constituit o cotitură în istoria întregii noastre mișcări muncitorești, au demonstrat capacitatea clasei muncitoare de a acționa ca forță socială conducătoare a poporului muncitor în lupta de eliberare, au deschis o pagină nouă în viața partidului. Întărindu-și rîndurile cu cele mai bune, mai combative și revoluționare cadre proletare, partidul s-a legat mai strîns de masele oamenilor muncii.

Procesul intentat de reacțiune în 1933—1934 conducătorilor muncitorimii ceferiste a fost transformat de Partidul Comunist într-o tribună de demascare a regimului burghezo-moșieresc, a politicii antinaționale și antipopulare a claselor dominante. Din banca acuzaților în lanțuri a răsunat cu vigoare și curaj, prin glasul tovarășului Gheorghiu-Dej, chemarea înflăcărată, mobilizatoare a partidului adresată maselor muncitoare de a lupta cu hotărîre pentru o viață mai bună, împotriva robiei capitaliste, pentru apărarea suveranității și independenței naționale.

Condamnat la 12 ani muncă silnică, tovarășul Gheorghiu-Dej a fost deținut în diferite închisori — Jilava, Văcărești, Craiova, Ocnele Mari, Aiud, Doftana, Caransebeș și în lagărul de la Tg. Jiu.

Gratiile temnițelor, sîrma ghimpată a lagărelor n-au putut să-i izoleze de partid, de clasa muncitoare, de popor pe militanții revoluționari. Simțind în permanență sprijinul partidului, solidaritatea maselor muncitoare și a unor largi cercuri democratice, ei au păstrat legătura cu viața și activitatea partidului, au înfruntat cu fermitate și dîrzenie regimul de teroare și exterminare din închisori, pe care le-au transformat în școli de călire revoluționară. Prin munca politico-ideologică desfășurată de comuniștii din închisori, în frunte cu tovarășul

https://biblioteca-digitala.ro

Gheorghiu-Dej, s-au făurit cadre oţelite de militanţi comunişti, caracterizate prin capacitatea de a organiza masele muncitoare, prin clarviziune politică şi combativitate revoluţionară, cadre care au avut ulterior un rol de excepţională însemnătate în conducerea de către partid a luptei pentru cucerirea puterii de către oamenii muncii şi construirea socialismului.

Aprecierea acordată de partid activităţii desfăşurate de tovarăşul Gheorghiu-Dej şi-a găsit expresia în cooptarea sa, în 1935, pe cînd se afla în închisoare, ca membru al C.C. al P.C.R.

În anii războiului, tovarăşul Gheorghiu-Dej împreună cu ceilalţi tovarăşi din închisori şi lagăre îşi manifestau încrederea nestrămutată în victoria împotriva fascismului, solidaritatea frăţească cu popoarele Uniunii Sovietice. În strînsă legătură cu cadrele de bază din afară, ei şi-au pus întreaga experienţă, tot elanul revoluţionar în slujba organizării luptei antihitleriste a poporului romîn.

Tovarăşului Gheorghiu-Dej îi revine meritul principal în demascarea şi lichidarea clicii de trădători şi capitulanţi, infiltrate în conducerea partidului ; înlăturarea agenturii trădătoare a constituit una din condiţiile esenţiale pentru ca partidul să-şi poată îndeplini rolul conducător în lupta de eliberare naţională şi socială a poporului romîn.

Activul revoluţionar al partidului, în frunte cu tovarăşul Gheorghiu-Dej, a elaborat linia strategică şi tactică pentru răsturnarea dictaturii militaro-fasciste şi întoarcerea armelor împotriva Germaniei hitleriste. Partidul a trecut la organizarea formaţiunilor de luptă patriotice, la realizarea Frontului Unic Muncitoresc cu partidul social-democrat, la înfăptuirea unui larg sistem de alianţe cu diferite grupări politice şi atragere în lupta antihitleristă a unor personalităţi însufleţite de sentimente patriotice, la desfăşurarea unei vaste activităţi în rîndurile armatei.

În zilele hotărîtoare pentru pregătirea insurecţiei, C.C. al partidului a organizat evadarea din lagăr a tovarăşului Gheorghiu-Dej şi a altor cadre de bază ale partidului.

Organizată şi condusă de partid, insurecţia armată a deschis o eră nouă în istoria poporului romîn, a însemnat începutul revoluţiei populare. Romînia s-a alăturat coaliţiei antihitleriste. Armata romînă, în totalitatea ei, a luptat umăr la umăr cu Armata sovietică pînă la zdrobirea Germaniei hitleriste. Sîngele vărsat în comun a cimentat prietenia şi alianţa indestructibilă dintre poporul romîn şi poporul sovietic în lupta pentru cauza păcii şi socialismului.

Tovarăşul Gheorghiu-Dej a dat o contribuţie de cea mai mare importanţă la elaborarea liniei politice şi tactice a parti-

https://biblioteca-digitala.ro

dului în desfăşurarea furtunoasă a marilor bătălii de clasă de după 23 August 1944, muncind cu nesecată energie pentru înfăptuirea sarcinilor stabilite de partid — mobilizarea tuturor forţelor în războiul antihitlerist, refacerea economiei naţionale, democratizarea ţării, făurirea alianţei muncitoreşti-ţărăneşti în focul luptei pentru reforma agrară, instaurarea puterii populare.

Ca reprezentant al partidului şi clasei muncitoare în guvern, tovarăşul Gheorghiu-Dej a preluat, în noiembrie 1944, conducerea Ministerului Comunicaţiilor şi Lucrărilor Publice, fiind primul muncitor ministru în istoria politică a Romîniei.

Sub conducerea partidului, clasa muncitoare organizată în sindicatele unice revoluţionare, masele largi ţărăneşti care luptau pentru pămînt, partidele şi grupările reunite în frontul naţional democrat dădeau lovituri zdrobitoare cercurilor reacţionare. Valul luptei revoluţionare a măturat un şir de guverne cu majoritate reacţionară şi a impus la 6 Martie 1945 aducerea la putere a primului guvern din ţara noastră în care clasa muncitoare avea rolul precumpănitor.

La Conferinţa Naţională a Partidului Comunist din octombrie 1945, tovarăşul Gheorghiu-Dej a prezentat Raportul Politic al Comitetului Central, care cuprindea un amplu program de luptă pentru întărirea puterii populare, reconstrucţia ţării şi consolidarea independenţei naţionale. În acest program, de o largă perspectivă istorică, partidul, scrutînd departe în viitor, şi-a exprimat concepţia leninistă privitoare la construirea unei industrii puternice ca temelie a dezvoltării social-economice a Romîniei.

După Conferinţa Naţională tovarăşul Gheorghiu-Dej a fost ales secretar general al Partidului Comunist Romîn.

În calitate de ministru al Economiei Naţionale şi apoi al Industriei şi Comerţului, ca preşedinte al Comisiei Ministeriale pentru redresarea economică, el a adus o contribuţie esenţială în lupta împotriva inflaţiei şi sabotajului economic al capitaliştilor, în pregătirea şi înfăptuirea programului din iunie 1947 de stabilizare monetară şi refacere a economiei naţionale.

Abolirea monarhiei şi proclamarea Republicii Populare Romîne au marcat cucerirea deplină a puterii de către clasa muncitoare în alianţă cu masele largi ale ţărănimii; misiunea de a realiza actul abdicării regelui, la 30 Decembrie 1947, i-a revenit, din însărcinarea partidului şi guvernului şi în numele tuturor forţelor democratice, tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej, împreună cu doctorul Petru Groza.

Oamenii muncii, devenind singurii stăpîni ai ţării, au păşit cu însufleţire, sub conducerea partidului, la construirea societăţii socialiste.

https://biblioteca-digitala.ro

Tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej a avut un rol deosebit în lupta partidului pentru realizarea unităţii politice şi organizatorice a clasei muncitoare — înfăptuită la Congresul de unificare din februarie 1948 prin crearea Partidului Muncitoresc Romîn pe baza principiilor ideologice şi organizatorice marxist-leniniste. Congresul l-a ales secretar general al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn.

Prin istoricul act al naţionalizării, pregătit de partid sub îndrumarea nemijlocită a tovarăşului Gheorghiu-Dej, principalele mijloace de producţie industrială au devenit bun al întregului popor şi s-a creat o puternică temelie construcţiei socialiste în ţara noastră.

Partidul a orientat cu nestrămutată perseverenţă dezvoltarea Romîniei în direcţia transformării ei într-o ţară industrială, cu o agricultură înaintată. Tovarăşului Gheorghiu îi revin mari merite în elaborarea politicii de industrializare socialistă, ca pîrghie hotărîtoare a progresului rapid al ţării, a valorificării resurselor ei şi a dezvoltării tuturor ramurilor economiei în vederea creşterii continue a bunăstării celor ce muncesc — obiectivul fundamental al politicii partidului.

Călăuzit de teza marxist-leninistă că socialismul trebuie construit nu numai la oraşe ci şi la sate, partidul a pus la ordinea zilei rezolvarea celei mai complexe sarcini a construcţiei socialiste — transformarea socialistă a agriculturii. Întreaga muncă desfăşurată în acest domeniu s-a întemeiat pe linia exprimată în numele partidului de tovarăşul Gheorghiu-Dej la plenara din martie 1949 a Comitetului Central. Viaţa a confirmat în mod strălucit această linie politică; înfăptuirea cu succes a cooperativizării agriculturii a deschis largi perspective dezvoltării intensive şi multilaterale a producţiei agricole, a ridicat pe o treaptă mai înaltă alianţa muncitorească-ţărănească.

Întreaga activitate a Comitetului Central în frunte cu tovarăşul Gheorghiu-Dej oglindeşte capacitatea de a aplica creator, la condiţiile ţării noastre, legile obiective, general-valabile, ale revoluţiei şi construcţiei socialiste, de a desprinde cerinţele specifice fiecărei etape istorice şi de a îndrepta în direcţia hotărîtoare eforturile partidului, ale poporului.

Aceste trăsături caracterizează munca efectuată de partid sub conducerea nemijlocită a tovarăşului Gheorghiu pentru elaborarea planului de electrificare, a planurilor cincinale şi a planului de şase ani, planuri a căror realizare, prin eforturile însufleţite ale întregului popor, a asigurat introducerea largă a tehnicii noi, dezvoltarea proporţională, armonioasă şi mereu ascendentă a economiei naţionale.

Îndeplinind cele mai înalte funcţii de partid şi de stat — preşedinte al Consiliului de Miniştri din 1952 pînă în 1955,

https://biblioteca-digitala.ro

prim-secretar al Comitetului Central al P.M.R. şi preşedinte al Consiliului de Stat pînă în ultima clipă a vieţii sale — tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej avea un contact larg şi direct cu poporul, studia cu deosebită luare aminte experienţa maselor, manifesta o nemărginită încredere în puterea de creaţie a poporului — făuritorul istoriei şi al tuturor marilor realizări ale Romîniei socialiste.

Exemplu de simplitate şi modestie, el avea un neasemuit dar de a-şi apropia oamenii, de a-i însufleţi şi a-i antrena la lupta pentru înfăptuirea sarcinilor trasate de partid; oamenii muncii păstrează neştearsă amintirea întîlnirilor cu tovarăşul Gheorghiu, a sfaturilor sale de tovarăş şi prieten care le vorbea în acelaşi grai al inimii.

Tovarăşul Gheorghiu exprima cu deosebită căldură grija permanentă a partidului pentru educarea tineretului, nădejdea de mîine a ţării, pentru promovarea femeilor în munci de răspundere în economie, în instituţii de stat şi în organizaţiile obşteşti. El manifesta o neslăbită preocupare pentru satisfacerea setei de cultură şi îmbogăţirea vieţii spirituale a poporului, pentru avîntul continuu al învăţămîntului, acorda o mare atenţie activităţii creatoare a intelectualilor, a oamenilor de ştiinţă, artă şi cultură, cărora le împărtăşea înalta preţuire a partidului pentru valoroasa lor contribuţie la propăşirea patriei.

În fruntea partidului, tovarăşul Gheorghiu are merite deosebite în rezolvarea marxist-leninistă a problemei naţionale în ţara noastră, prin care au fost asigurate deplina egalitate în drepturi a tuturor oamenilor muncii şi cimentarea prieteniei de nezdruncinat dintre poporul romîn şi minorităţile naţionale.

Timp de peste trei decenii, tovarăşul Gheorghiu-Dej a adus o mare contribuţie la călirea ideologică şi organizatorică a partidului nostru. Minunat conducător de tip leninist, el a militat pentru întărirea partidului ca detaşament combativ de avangardă al clasei muncitoare, strîns legat de mase, sînge din sîngele poporului, forţa conducătoare în opera de construire a socialismului.

Partidul nostru s-a călit, a realizat o unitate şi o coeziune fără precedent printr-o luptă intransigentă împotriva oricăror abateri de la ideologia şi politica sa marxist-leninistă, împotriva elementelor antipartinice, fracţioniste, oportuniste. În această luptă tovarăşul Gheorghiu-Dej, cu înalta sa conştiinţă partinică şi perspicacitate politică. cu ascuţitul său spirit de clasă, a avut un rol de frunte. Partidul Muncitoresc Romîn, strîns unit în jurul Comitetului său Central, este astăzi mai puternic decît oricînd.

Este pilduitoare pentru noi preocuparea neabătută a tovarăşului Gheorghiu-Dej pentru întărirea continuă a rolului

https://biblioteca-digitala.ro

conducător al partidului în toate domeniile activităţii social-economice, pentru aplicarea neştirbită a normelor de muncă leniniste. În viaţa partidului, în activitatea conducerii sale s-a înrădăcinat principiul muncii colective, toate hotărîrile şi măsurile conducerii partidului fiind rodul activităţii şi gîndirii colective ale Comitetului Central, Biroului său Politic.

Tovarăşul Gheorghiu a depus o vastă activitate pentru sintetizarea experienţei acumulate de partid în conducerea revoluţiei şi construcţiei socialiste, pentru însuşirea acestei experienţe de către membrii partidului, în vederea înarmării lor teoretice.

Patriot şi internaţionalist înflăcărat, tovarăşul Gheorghiu-Dej a fost un strălucit exponent al politicii consecvente a partidului şi statului nostru de prietenie şi alianţă frăţească cu ţările socialiste, de solidaritate cu lupta clasei muncitoare şi a forţelor democratice de pretutindeni, cu mişcarea de eliberare naţională a popoarelor, pentru unitatea tuturor forţelor progresului social. Exprimînd, cu energia şi tenacitatea ce l-au caracterizat întotdeauna, poziţia Partidului Muncitoresc Romîn, el a militat pentru unitatea ţărilor socialiste, pentru coeziunea marii armate internaţionale a comuniştilor, avînd convingerea că nu există îndatorire internaţională mai înaltă decît aceea de a contribui la salvgardarea şi întărirea acestei unităţi — chezăşia victoriei cauzei socialismului în întreaga lume.

Sub conducerea Comitetului Central în frunte cu tovarăşul Gheorghiu, partidul nostru a depus eforturi neprecupeţite pentru promovarea şi stricta aplicare în relaţiile dintre partidele comuniste şi dintre ţările socialiste a normelor marxist-leniniste — ca cerinţă vitală pentru asigurarea şi întărirea unităţii şi coeziunii lor, pentru creşterea forţei de atracţie a ideilor socialismului în lume. Linia partidului în problemele vieţii internaţionale şi ale mişcării comuniste mondiale, exprimată în Declaraţia plenarei lărgite din aprilie 1964 a C.C. al P.M.R., este urmată cu perseverenţă nestrămutată de întregul partid.

Eminent om de stat, tovarăşul Gheorghiu-Dej a desfăşurat o vastă activitate în elaborarea politicii externe a Republicii Populare Romîne, politică de consolidare a păcii, de luptă împotriva politicii agresive a cercurilor imperialiste, împotriva colonialismului, pentru sprijinirea dreptului popoarelor de a dispune singure de soarta lor, pentru dezvoltarea colaborării internaţionale pe baza principiilor coexistenţei paşnice a statelor cu orînduiri social-politice diferite.

Ţara noastră aşează ca temelie de neclintit a relaţiilor sale internaţionale respectarea egalităţii, suveranităţii şi independenţei popoarelor, neamestecul în treburile lor interne, pronunţîndu-se pentru stricta respectare şi promovarea acestor

https://biblioteca-digitala.ro

principii pe arena internaţională, în interesul colaborării şi apropierii între popoare.

Toate succesele în domeniul politicii interne şi internaţionale ale Republicii Populare Romîne, toate realizările obţinute în aceste decenii sînt strîns legate de activitatea desfăşurată în fruntea Comitetului Central al partidului de tovarăşul Gheorghiu-Dej.

Măsura operei titanice înfăptuite de popor sub conducerea partidului o dă deosebirea dintre tabloul întunecat al Romîniei de acum două decenii şi înfăţişarea de astăzi a ţării, în care poporul romîn, liber de orice exploatare, stăpîn al destinelor sale, îşi făureşte o viaţă fericită.

Scumpul nostru tovarăş Dej a închis ochii pentru vecie cu conştiinţa datoriei împlinite ; el a putut vedea triumful idealurilor cărora şi-a dăruit viaţa, victoria deplină a socialismului în ţara noastră, mersul rapid al Romîniei pe calea progresului economic şi cultural.

În ultimele sale cuvinte adresate ţării, prin scrisoarea trimisă recentei sesiuni a Marii Adunări Naţionale, el îşi exprima convingerea îndreptăţită că ţara noastră va păşi mai departe, neabătut, pe această cale ; cu nezdruncinată încredere, el arăta că înaintea Romîniei socialiste sînt deschise perspectivele unui viitor strălucit — viitor care stă în mîinile harnice şi încercate ale poporului.

Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, tovarăşii de muncă şi de luptă ai marelui dispărut îşi iau legămîntul solemn să întărească necontenit unitatea partidului şi a conducerii sale, să continue neabătut linia generală, internă şi internaţională, a partidului, să nu-şi cruţe forţele pentru a duce mereu înainte opera de construire a socialismului şi comunismului, de înflorire a patriei şi ridicare a bunăstării poporului — operă măreaţă căreia i-a consacrat întreaga viaţă tovarăşul Gheorghiu-Dej.

Marea durere care ne îndoliază tuturor inima uneşte şi mai strîns poporul în jurul partidului. Clasa muncitoare, ţărănimea, intelectualitatea, toţi oamenii muncii îşi înzecesc eforturile pentru a obţine noi victorii, spre binele şi prosperitatea patriei noastre socialiste.

Adio, scump prieten şi tovarăş de luptă !

Numele tău va rămîne veşnic viu în inima partidului, în inima clasei muncitoare, a poporului romîn !

Comitetul Central
al Partidului Muncitoresc Romîn

https://biblioteca-digitala.ro

HOTĂRÎREA

COMITETULUI CENTRAL AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN, A CONSILIULUI DE STAT ȘI A CONSILIULUI DE MINIȘTRI ALE REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

Pentru eternizarea memoriei tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej, Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliul de Stat şi Consiliul de Miniştri ale Republicii Populare Romîne

HOTĂRĂSC:

1. Se vor edita lucrările tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
2. Se va edita biografia tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
3. Statuia tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi ridicată în oraşele Bucureşti şi Cluj.
4. Bustul tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi aşezat la Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Marea Adunare Naţională a Republicii Populare Romîne, clubul C.F.R. ,,Griviţa Roşie" din oraşul Bucureşti şi la Casa de cultură din oraşul Galaţi.
5. Pe clădirile legate de activitatea tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej în perioada ilegalităţii vor fi aşezate plăci comemorative.
6. La Muzeul de istorie a Partidului din oraşul Bucureşti se va organiza o sală memorială, consacrată vieţii şi activităţii tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
7. Se va institui bursa republicană ,,Gheorghe Gheorghiu-Dej", care va fi acordată celor mai merituoşi studenţi.
8. Se va atribui numele ,,Gheorghe Gheorghiu-Dej":

a) Oraşului Oneşti
b) Combinatului siderurgic Galaţi
c) Hidrocentralei ,,16 Februarie" de pe Argeş
d) Combinatului chimico-metalurgic din Baia Mare
e) Institutului Politehnic din Bucureşti
f) Casei de cultură a studenţilor din Cluj
g) Unei şcoli medii de cultură generală din oraşul Bîrlad
h) Unui bulevard şi unei pieţe din oraşul Bucureşti, precum şi unor pieţe şi străzi din alte oraşe importante din ţară.

9. Se va emite un timbru memorial cu efigia tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

COMITETUL CENTRAL
AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN

CONSILIUL DE STAT
AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

CONSILIUL DE MINIȘTRI
AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor din R.P.R.

Comitetul de redacţie:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, MARCEL BRESLAŞU REDACTOR-ŞEF, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT, GEORGETA HORODINCĂ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACŢIE

3

1965

SUMAR

MUZICĂ ŞI LITERATURĂ

ENESCU

G. CĂLINESCU: *La un portret al lui George Enescu* • 4
EMANOIL CIOMAC: *Oedip*. Ascensiunea culmii celei mai înalte • 6
IOAN D. GHEREA: «*Complice*» *cu Enescu* • 19

•

VASILE NICOLESCU: *Sugestia muzicii şi literatura* • 41

THOMAS MANN

DOCTOR FAUSTUS

Fragmente, în romîneşte de N. Argintescu-Amza • 49
ROMANUL UNUI ROMAN: *Cum am scris «Doctor Faustus»*; fragmente, în romîneşte de Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu • 85

https://biblioteca-digitala.ro

ANTOINE GOLÉA: *Aventura muzicii în veacul XX* • 89
ANATOL VIERU: *Muzică și « despre muzică »* • 109

●

LUIGI NONO: *Necesitatea și posibilitatea existenței unui nou teatru muzical* • 130

ALBAN BERG

WOZZECK

Libret după piesa lui Georg Büchner; în romînește de Constantin Cîrjan și Xenia Roman, cu o prezentare de *C. Miereanu* • 141

●

GEORGE BĂLAN: *Fenomenul muzicii concrete și electronice* • 165

●

MIHAIL G. ANDRICU: *Cîteva cuvinte despre jazz* • 175
CORNEL CHIRIAC: *Jazzul, izvoare și semnificații* • 178

●

RADU CĂPLESCU: *Muzicologie și stil* • 201

CORESPONDENȚE ÎN EXCLUSIVITATE

DMITRI KABALEVSKI: *Maiakovski intră în lumea muzicii* • 218
BENIAMINO DAL FABBRO: *Un artist romîn la Scala: Ionel Perlea* • 220

●

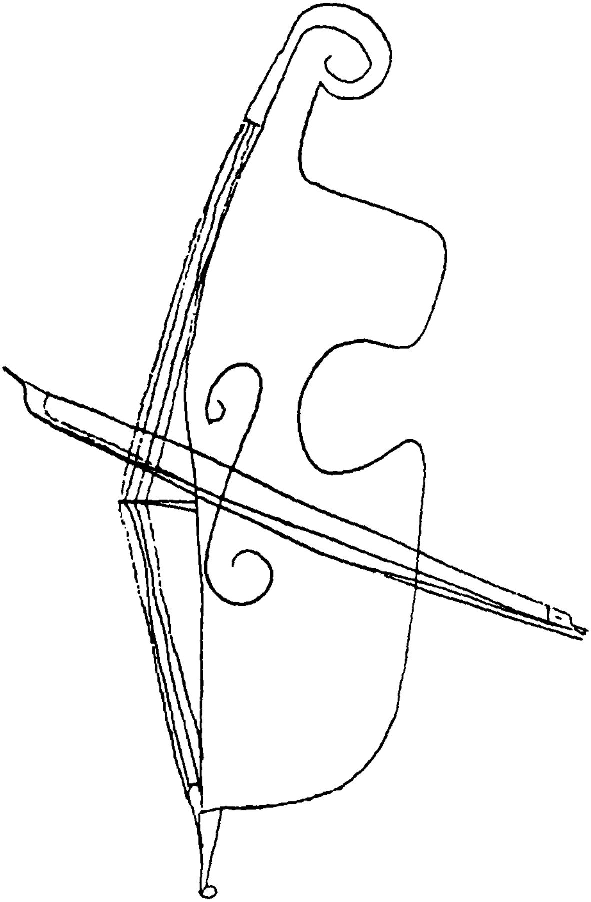
DINU LIPATTI: *Scrisoare către un pianist* • 222

CADRAN MONDIAL • 223

PREZENTAREA ARTISTICĂ: **GETA BRĂTESCU**
PREZENTAREA TEHNICĂ: **ANDRONICA POPESCU**
S. CIUBOTARU

COPERTA: I. ȚUCULESCU — Armonii complimentare
Fotografii color: SORIN RADU

https://biblioteca-digitala.ro



PAUL KLEE — Violoncel și arcuș

https://biblioteca-digitala.ro

G. CĂLINESCU

La un portret al lui George Enescu

Chipul fizic al lui George Enescu este însăși definiția muzicii care este proporție. Ființa sa este de o venustate desăvîrșită, care s-a clarificat mereu în cursul vieții ca sunetul unei violine. Frumusețea sa n-are nimic fiziologic, de natură să atragă turburări afective în sufletul ascultătoarei. E o frumusețe rece, numerică, orfică, de esență metafizică, încît pare o criptogramă a muzicii sale însăși. Nu altfel mi-am închipuit pe Orfeu narcotizînd pădurile sau pe Amfion care clădea Teba în sunetul lirei. Istoria muzicii întrebuințează cu oarecare exces apelativul divin. *Totul e dumnezeesc în împărăția Euterpei. Este într-aceasta și un efect al abstracției desăvîrșite a acestei arte imateriale, care fuge de măsurile materiei. Dacă ne mărginim să dăm acestui cuvînt numai înțelesul desăvîrșitei abstracții, chipul lui Enescu este într-adevăr un stil divin. Beethoven este patetic, Wagner este sarcastic și fantasc, Paganini este un saltimbanc, prestidigitator, pletele și negul de pe nas al lui Liszt prevestesc trembolența mîinilor agitate de ceardaș, portretul lui Enescu este liniștea muzicii antice, readuse la modul lirei. În mîna sa violina pare un anacronism și ne e mult mai firesc să-l închipuim adiind leneș lira străveche.*

În făptura sa este o lenevie și o moliciune fără efeminare, rece ca anatomia geometrică a statuariei antice.

Arta lui Enescu este toată aci, fie ca autor, fie ca interpret. El dă frazei muzicale un luciu neted de marmoră, care înfioară prin răceala ei voluptoasă și face pe femei, devenite livide, să-și acopere fața cu mîna. El nu trezește furtuni în păduri de stejar germanice, nici țipete pasionale, nici o mecanică diabolică de prestidigitație. Modul său este olimpic, fără histerie și patimi violente, fără tocsine, fără corn silvestru, sublimat de stridența materială a instrumentului. Sunetele au suprafețele netede de alabastru, motivele se expun spațioase ca un fronton și în totul palpită o vibrație marină.

Spiritul limpid l-a făcut pe Enescu să se orienteze spre muzica franceză, dar am face o greșală dacă n-am ști să-i distingem silueta proprie. Compoziția franceză, pastorală în secolele trecute, elegiacă în prezent, are o notă de exagerată grație și superficialitate. Muzica franceză e barocă à la Bernini, cu o dulcegărie ce confundă sculptura cu broderia, bassorelieful cu pictura. Vioara lui Enescu răsună trist menuete și gavote în saloanele stil Ludovic al XIV-lea, pline de peruci. Pastoralismul său este sincer, nu falsificat în felul celui al doamnei de Scudéry și într-aceasta se aseamănă izbitor cu Ronsard, a cărui poezie cu tot gulerul brodat, revelă un paysan du Danube. *În violina lui Enescu răsună străvechea liră, este adevărat, dar lira este ținută de Orfeu, și ca atare este străbătută de o tristețe tracică.*

(Adevărul literar și artistic, 1 noiembrie 1931)

https://biblioteca-digitala.ro

EMANOIL CIOMAC

OEDIP

ASCENSIUNEA CULMII CELEI MAI ÎNALTE

Nu pot uita clipele cele dintîi de inițiere în lucrarea de frunte a maestrului. Pe măsură ce luau ființă scenele tragediei lirice, George Enescu era bucuros să ni le facă cunoscute nouă, unora dintre fervenții muzicii sale atît de puțin înțelese pe atunci.

Pe la sfîrşitul primului război mondial, pagini însemnate din partitură se înfățişau sub formă închegată. În Moldova, îşi purta schițele manuscrise ale operei, în turneurile pe care le făcea. În vreun oraş de provincie, noaptea, după concert, se aşeza la pian şi le cînta pentru un cerc restrîns de prieteni. Comenta textul, spunea ce modificări i-a adus. La început, *Oedip* era de două ori mai extins. L-a concentrat, aşa că se poate spune că l-a redus la o dimensiune mult mai mică decît oricare din operele wagneriene, exceptînd *Aurul Rinului*. De multe ori, versurile lui E. Fleg au fost schimbate de compozitor însuşi. Pe măsură ce înainta în lucru, partitura căpăta unitate şi densitate mai mare.

Îmi aduc aminte de mai multe audiții fragmentare la Botoşani, în casa tatălui meu; apoi de una la Bucureşti, imediat după reîntoarcerea din Moldova, la sfîrşitul războiului; de una la Sinaia, în casa Dobrogeanu Gherea Zarifopol (str. Luther, azi Caragiale), de alta la vila Făget, unde ne primea viitoarea sa soție — apoi, mult mai tîrziu, după reprezentarea lui *Oedip* la Opera Mare din Paris, la « Luminiş ».

Printre auditorii primelor audiții fragmentare îmi amintesc că erau M. Jora, Alfred Alessandrescu, Filip Lazăr la Bucureşti, iar la « Luminiş »: C. Brăiloiu, M. Andricu şi alții.

https://biblioteca-digitala.ro

În vara 1942, timp de două luni, am lucrat zilnic cu George Enescu la versiunea romînă, după extrasul de voce şi pian, editat de Salabert (Paris). Această versiune terminată, recomandată călduros direcţiei Operei noastre, n-a fost cîntată integral niciodată. Neuitată va rămîne o audiţie completă la Sinaia, faţă de numeroşi invitaţi printre care şi cîţiva universitari.

George Enescu a comentat timp de o oră lucrarea sa. Sublinia că ea nu are nimic de « operă », în sensul curent şi scenic al cuvîntului.

Nici o acţiune de dragoste, lipsă de arii şi alte caracteristici ale vechiului gen. Nu avea ambiţia de a cuceri popularitatea ca exemplarele acelea mult încercate, ci aceea, mult mai înaltă, dar nemărturisită, din modestie; de a reînvia tragedia antică şi figura aceea a Eroului, victimă a destinului dar pînă la urmă, învingător al acestuia. În cursul celor 25 de ani ai gestaţiei, el se identificase cu eroul său.

Apoi recită răspicat textul francez al fiecărui act. Îndată după aceasta urma audiţia propriu zisă. Cînta mimînd, declamînd cu infinite nuanţe, într-o gamă uriaşă de expresii, de la cele mai subtile pînă la cele mai cutremurătoare. La pian, completîndu-le cu imitaţii vocale, obţinea uluitoare efecte instrumentale. Totul — solişti, cor şi orchestră — trăia sub degetele, glasul şi înfăţişarea halucinantă a întregii sale fiinţe.

În cartea sa de amintiri găsim o fotografie-instantaneu, luată în timp ce mimează marea scenă între Oedip şi Sfinxul sau « La Sphynge » cum îi spune la femenin în originalul francez. E o icoană înspăimîntătoare. Ochii dilataţi, plini de groază, bulbucaţi şi pumnul încleştat în dreptul gurii.

Îmi amintesc de la alte audiţii cîntate şi mimate de el, de expresiile halucinante ce le lua capul, trupul său întreg, agăţat de pianul cu sonorităţi de orchestră cînd rostea cu scrîşnete şi murmure cuvintele :

Dar ştii tu ce-i ursita, Oedip?
Ce-i ursita?
Şi pulberea şi fiara şi steaua-n cer senin
Toate-n lume sînt mînate de ea;
Zeii ei înşişi legaţi sînt de ursită
Ea va sfărîma lira lui Apollon,
Va sfărîma săgeţile Artemizei,
Va sfărîma şi caduceul lui Hermes
Şi lancea Athenei.
De-acum, spre a-mplini visul urmărit de ea,
URANOS şi CRONOS căzut-au din stele;
Şi-n curînd prăbuşit sub strînsoarea sortită
La rîndul său, mîndrul Zeus
Se va rostogoli în noapte.
(Cu o voce albă)
Şi-acum răspunde Oedip, de te-ncumeţi:
În uriaşul TOT, pitic prin soarta lui,
Să-mi spui pe cineva sau numeşte-mi ceva
Să fie mai mare decît ursita

Şi Oedip răspunde, urlînd :

Omul, omul este mai mare ca ursita.

https://biblioteca-digitala.ro

Poetul-compozitor mărturiseşte că pentru el însuşi, la sfîrşitul scenei, tensiunea devenise insuportabilă. Credea că înnebuneşte !

Îmi mai amintesc de unele lucruri pe care le-a spus atunci în privinţa rolului titular. La început s-a gîndit la genialul cîntăreţ rus Şaliapin. Dar acesta a ezitat şi a sfîrşit prin a nu voi să se înhame la acest rol. Se gîndi şi la Vanni Marcoux. Apoi a fost foarte mulţumit de cel care l-a cîntat şi jucat la premieră, André Parnet.

La noi, se gîndea la Ştefănescu-Goangă.

În timpul expunerii pregătitoare, compozitorul spuse că a urmat exemplul esteticii de dramă simfonică a lui Wagner, şi mărturisea tributul ce-l datoreşte uriaşului vrăjitor de la Bayreuth.

Muzica lui înţelegea, ca şi Wagner, s-o pună în serviciul verbului. Vroia ca textul să fie înţeles şi pe deplin perceput, ca la un teatru realizat în toată desăvîrşirea, ca totul — declamaţia unită cu cîntul, mimica, decorul, plastica — să se întreacă în crearea dramei şi a atmosferei învăluitoare.

Cred că fiorul mare, unic ce-l dădea el singur ca interpret n-a fost nici pe departe atins, şi nu va fi niciodată, pe scenă.

E păcat că imaginea lui Enescu, cîntîndu-şi şi jucîndu-şi tragedia n-a fost imortalizată prin mijloacele cinematografului sonor.

Cine ar mai putea să conducă Oedip ar fi dirijorul şi marele muzician romîn Ionel Perlea, în tovărăşia căruia, şi a lui M. Jora, am ascultat, urmărind partitura, prima audiţie transmisă în martie 1936 de la Opera Mare din Paris.

De asemenea, ar putea s-o facă şi conducătorul de orchestră, originar din Romînia, Charles Bruck, care două săptămîni după moartea lui Enescu, ar fi realizat o performanţă cu totul remarcabilă, montînd muzical la Radio Paris, capodopera.

Dintre compozitorii romîni, cred că singurul care a asistat la premieră a fost M. Andricu. Acelaşi noroc l-au avut membrii corului « Carmen » în trecere pentru festivităţile romîneşti ale Expoziţiei Universale din Paris şi care au putut asculta « această podoabă nestemată a muzicii romîne ».

Trebuie să completăm aceste amintiri şi cu ceea ce am reţinut din explicaţiile date de autor — pe care le confirmă în volumul *Mes souvenirs* în privinţa punctului său de vedere asupra întrebuinţării vechilor moduri greceşti : « Luasem hotărîrea să ignorez vechile moduri greceşti, nimic neapărîndu-mi mai plictisitor decît pastişarea epocii şi reconstruirea istorică ». *(J'avais pris le parti d'ignorer les anciens modes grecs, rien ne me parraissant plus fastidieux que le pastiche d'époque et la reconstitution historique* ».)

George Enescu a ascultat, în primul rînd, sensibilitate sa de romîn — în care vibrau adînc ecouri din lumea unei străvechi civilizaţii pastorale.

La Paris, George Enescu a fost admirabil înţeles la Opera de sub conducerea lui J. Rouché, minunat secundat de interpreţii instrumentali şi vocali, conduşi de Philippe Gaubert.

Mai măgulitoare au fost interesul şi comprehensiunea ce i-au arătat-o unii confraţi iluştri din care ne mărginim să-i cităm pe A. Honegger, Florent Schmitt şi Gustave Doret.

Critica, în cea mai mare parte, de asemenea, a fost deasupra a ceea ce este de obicei.

Mai mult decît atîta, un cugetător şi un cunoscător ca Gabriel Marcel a ţinut încă din februarie 1936 să prezinte noua audiţie. Unii dintre cei mai pătrunzători critici din Occident, un Emile Vuillermoz, un Henri de Curzon,

https://biblioteca-digitala.ro

un André George, un Henri Malherbe, sau compozitori ce cugetă asupra înțelesului adînc al lucrărilor zămislite de ei, şi de alţi colegi ai lor, în timpul nostru, ca Darius Milhaud, George Auric sau Louis Aubert, socotind *Oedip* un eveniment de o extremă importanţă, privind nu numai muzica ci şi întreaga cultură a ţării noastre, i-au atribuit din capul locului o semnificaţie şi mai înaltă, universală.

Oedip e drama simfonică socotită de aceştia ca cea mai înaltă expresie artistică a culturii, care n-a putut fi plăzmuită decît de unii rari exponenţi ai sufletului vreunei naţiuni, e considerată ca una din mărturiile supreme ale culturii şi nobleţii intelectuale de care dau dovadă un popor şi o ţară.

Henri Malherbe scria textual: « Datorită lui George Enescu, Romînia nu mai are nimic de invidiat, chiar din punct de vedere al spiritului celor mai însemnate popoare. Romînia posedă un muzician cu faimă universală şi care-i aduce o cunună ce îi era refuzată mai înainte ; se înalţă la demnitatea celor mai înzestrate popoare. . . sporeşte tezaurul ei de artă cu o nobilă partitură ca *Oedip*, asemănătoare cu cele mai mîndre capodopere ale muzicii de teatru ».

De partea noastră, n-am crezut că exagerăm, afirmînd că, pentru noi evenimentul depăşeşte ca manifestare, ca însemnătate artistică şi culturală, chiar poezia lui Eminescu, întrucît *Oedip* vorbeşte o limbă ce o înţelege o omenire întreagă — muzica — în vreme ce poezia lui Eminescu cu toată splendoarea şi adîncimea ei, fatal, nu-şi păstrează întreg preţul, decît numai pentru cei ce cunosc toate tainele limbii romîneşti.

Faptul că în cursul lucrului în vederea premierei nu s-a recurs la nici o modificare de ultimă clipă, dovedeşte măiestria atotştiutoare a compozitorului, căruia realizarea practică a operei sale nu-i aduce nici o surpriză şi nu-l sileşte la nici o îmbunătăţire. Totuşi, mărturisim că pentru cunoaşterea întregului *Oedip* toate cîte le ştim nu sînt îndestulătoare; ar fi trebuit să auzim sunetul adevărat ce-l dă audiţia în sala de spectacol, ar fi trebuit să vedem pe scenă drama, cu mişcarea, decorul, costumele şi ritmul ei.

Fiindcă, de la început, trebuie să insistăm asupra intenţiei realizate a compozitorului, intenţia de a face, mai presus de toate, teatru — teatru muzical.

●

Acestea spuse ca introducere, vom înţelege mai uşor şi mijloacele întrebuinţate de George Enescu. Şi el a conceput această tragedie lirică, în felul dramei muzicale a lui Richard Wagner cu două principii fundamentale. Şi George Enescu a luat ca părţi constitutive ale operei sale, pe de o parte ca subiect *simbolul* unei legende antice, de larg şi poetic înţeles omenesc, pe de altă parte, ca expresie muzicală, *simfonia*. Deci filiaţia wagneriană nu s-ar putea nega, întrucît uriaşul de la Bayreuth a fost cel dintîi care a introdus reforma aceasta dublă, de subiect şi de muzică în vechiul gen al operei, căreia i-a schimbat astfel cu desăvîrşire spiritul. Dar Wagner nu pretindea să aducă atît o inovaţie cît să reia firul unei tradiţii ilustre, aceea a tragediei greceşti. Subiectelor istorice, sentimentale sau pasionale, de înţeles atît de mărginit şi frivol, prozaice, fără valoare artistică şi adînc omenească, să le substituie poeme mitologice, cu ambiţia de a crea din nou acele jocuri, acele spectacole cu caracter olimpic, cu înţeles înalt şi colectiv, cu substrat etic sublim, care să lege ca în vechile amfiteatre, tot poporul, sub legile aceleiaşi simţiri.

https://biblioteca-digitala.ro

Arta — adevărata religie a vremurilor moderne, şi poetul muzician — pontif al ei.

În muzică, urmărind o cît mai strînsă colaborare între vers şi expresia lui sonoră, lepădîndu-se de vechile numere şi compartimente ale operei, Wagner îmbrăţişa simfonia, prin meandrele melodiei « infinite », cum s-a spus, ale recitalului dramatic, declamat ca o vorbire stilizată şi cîntată, prin acele teme conducătoare transpuse din simfonie, faimoasele « leit-motive » ce caracterizează personajele şi situaţiile.

Rolul principal revine orchestrei, ce lua locul corului antic, de comentator al acţiunii. În acelaşi timp, Wagner îmbogăţea armonia cu noi acorduri, folosea acel cromatism atît de caracteristic şi corespunzător zbuciumului şi nervozităţii veacului modern şi desăvîrşea falanga orchestrei cu timbre splendide şi multiple. Dar el îl jertfea oarecum pe cîntăreţ, incapabil să-şi exprime toată firea tainică, lăsînd grija aceasta, ca unui glas al marelui subconştient, complexului orchestrei. Cîntăreţul devenea astfel adesea al şaptezecilea sau al sutelea instrument, pierdut în haosul armonios al polifoniei.

George Enescu a adoptat în al său *Oedip* aceste puncte de plecare ale lui Wagner, şi anume mitul şi simfonia, dar le-a realizat pe alte căi, care sînt ale lui, originale.

Ceea ce numesc francezii « la mise en œuvre »[1], a fost diferită la el. S-a mişcat pe aceeaşi linie mare care, plecînd din trecut, de la tragicii greci, trece la misterele medievale, opera florentină, Gluck şi Berlioz şi, depăşindu-l în timp pe Wagner, ca într-o goană a torţelor, luînd torţa marii tradiţii în mîna sa, Enescu a rămas mai mult în spiritul grecilor decît o făcuse compozitorul german. Vom căuta să dovedim acest lucru. Întîi, subiectul însuşi este ilustrat de geniul elin şi a căpătat cea mai adîncă şi mai omenească expresie prin Sofocle.

Apoi, Enescu a readus o lumină mediteraniană asupra întregii tragedii a fatalităţii, pe care Wagner o înecase într-o atmosferă de miază-noapte, plină de ceaţă şi de neguri.

Olimpul i-a fost mai aproape compozitorului romîn, după cum reşedinţa zeilor nordici, Walhala lui Wotan sau Odin cel chior, a fost mai apropiată de muzicianul de la Bayreuth. Pentru a-şi pune în atmosfera oarecum geografică, istorică sau preistorică eroii-legendari, Enescu a căutat să-şi făurească un stil direct, simplificat, despuiat pînă la austeritate.

Îmi spunea acum mai bine de 20 de ani, cînd era încă în toiul primei concepţii a lui *Oedip:* « Visez la o muzică asemănătoare priveliştei insulelor din mările greceşti. Tărîmuri abrupte sau armonioase, neted desenate, goale, aride, fără o pată, fără un copac, siluete puternice, ce se profilează pe marea şi pe cerul albastru. Aş vrea să mă inspir de la natura aceea, să scriu o muzică *esenţială*, încă şi mai sobră decît aceea a lui Gluck, o muzică de contururi simple şi măreţe ».

Şi s-a ţinut de cuvînt.

Acum, în privinţa acestei simplităţi născute din cea mai mare complicaţie, sînt multe de spus. În primul loc, e de-ajuns să aruncăm o privire asupra unei partiţiuni de Enescu, ca să rămînem uimiţi şi confuzi, ca în faţa unei haotice vegetaţii sonore. O împletire, o şerpuire de ramuri, de crengi şi de mlădiţe. Dar toate acestea izvorăsc din trunchiuri puternice, care sînt ideile conducă-

---

[1] Realizarea

https://biblioteca-digitala.ro

toare. E un crîng luminos, un crîng stelar, cu înţelesul cuvîntului pe care-l dă poporul nostru, cînd vorbeşte de crîngul cerului. În *Oedip*, transparenţa pe care a obţinut-o el — prin atîtea adînci şi furtunoase ape muzicale, în fundul cărora parcă ai vedea totuşi pietrişul şi flora marină — este rezultatul unui proces de o extremă elaborare, de o tensiune, aş zice calorică, asemenea celei geologice care a fost necesară cristalizării rocelor. Orchestra — cu multiplele ei voci, pe care la citire le-ai crede confuze şi asurzitoare, printr-un savant dozaj, prin timbre ce îşi pun culoarea unul altuia în valoare — este străvezie ca tablourile unor pictori ce întrebuinţează în aşa fel pasta lor groasă şi consistentă, revărsată cu belşug, ca să obţină cele mai suave efecte de transparenţă. Acest complex limpede al orchestrei are la Enescu un rol foarte important, e drept, dar subordonat declamaţiei.

Cîntăreţul stăpîneşte, cu glasul lui, simfonia. Om de teatru şi solist, Enescu a înţeles rolul acesta individual al protagonistului pe scenă. Şi i-a dat demnitatea aceasta proeminentă şi umană, oarecum diminuată de Wagner cu concepţia lui de a socoti vocea omenească ca pe un instrument suplimentar şi omul o jucărie aproape oarbă a soartei.

Oedip, la rîndul lui este o victimă a fatalităţii.

Dar, erou al lui Sofocle, ca şi fiica lui, Antigona, ca şi Brunhilda lui Wagner, devine conştient prin suferinţa nedreaptă ce i-au impus-o zeii şi îşi ridică glasul lui, de veşnică protestare, ce străbate veacurile. În mijlocul dezlănţuirilor, în furtuna din tragedie şi din realizarea ei muzicală, el rămîne centrul. El rămîne omul stăpînit de destin şi stăpînitor la rîndul lui. Orbit pentru a deveni văzător, condus pentru a conduce.

Prin concepţia aceasta, Enescu s-a apropiat mai mult de spiritul tragediei greceşti. Declamaţia, recitativul lui sînt astfel întocmite, încît, trecînd peste rampa orchestrei, îşi face auzite orice silabă, orice nuanţă şi inflexiune. E teatrul muzical făcut, chiar în afara muzicii, pentru percepţia şi priceperea imediată a publicului. S-a subliniat chiar că această facultate miraculoasă a lui Enescu, de a face o voce singură de om să treacă stăpînitoare peste toate instrumentele orchestrei, că această mare însuşire a omului de teatru îi vine desigur şi de la faptul că a fost atîta vreme un solist care ştia cum să obţină efectul sunetului izolat, trimis să comunice departe, pe deasupra susţinerii acompaniamentului.

Apropiată încă de concepţia tragediei antice este şi ţinuta corurilor, pe care Wagner aproape le desfiinţa, tocmai în dramele muzicale ce pretindeau a fi o replică a teatrului antic, ca cele din *Inelul Niebelungilor*, de pildă.

Aici, în *Oedip*, dimpotrivă, ele reprezintă şi mulţimea şi înţelepciunea poporului, şi cuvîntul cel din urmă al omului ce asistă la purificarea eroului prin suferinţă. E vorba de acea *catharsis* a grecilor, acea curăţire sufletească pe care spectatorul o resimte după sfîrşitul exemplar al acţiunii.

În scheletul lor, corurile sînt tratate de Enescu, cu o simplitate măreaţă, întemeiată pe largi şi elementare consonanţe, care se presupun că au fost şi cele ale muzicii greceşti antice. Aici cred că ating un punct de o deosebită importanţă. Analogiile ce le-ar putea simţi un muzician romîn cu modul, sau mai bine zis, cu modurile de expresie ale elinilor. Diverşi comentatori au şi crezut a recunoaşte, în cursul partiţiunii, punerea în practică efectivă a unora din acele faimoase moduri doriene, frigiene, lidiene, ş.a.m.d., atît de ilustre în istoria muzicii. Dar credem că trebuie făcută o distincţie. Se poate ca Enescu să fi întrebuinţat, de pildă, un tetracord bine caracterizat ; dar nu a făcut-o sistematic. El a căutat sau, poate inconştient, a obţinut atmosfera elină, prin alt mijloc, mult mai elocvent şi interesant, după noi. În muzica populară romî-

https://biblioteca-digitala.ro

nească, au trecut, prin timpuri imemoriale, toate modurile acelea moştenite şi de la greci, şi nu numai cele diatonice doriene, dar şi cromatismul şi acele tulburătoare sferturi de ton ale modului anharmonic, practicat de grecii antici şi, încă în zilele noastre, de popoarele orientale. Rafinament sau barbarie, problema acestor game cu sferturi de ton preocupă spiritele moderne. Şi folclorul nostru, care conţine toate modurile antice, aruncă punţi între neamul nostru şi cel al vechii Helade, iar pe de altă parte muzicianul, care simte nevoia să le folosească, se găseşte în legătură cu preocupările cele mai actuale în muzică. Enescu nu avea concepţia muzicii naţionale înfăptuită printr-o luare directă şi o prelucrare a motivelor din folclor.

Dar, prin însăşi fiinţa lui naţională, nu se poate exterioriza decît ca romîn. Originea, firea lui străbate ; inevitabil el se destăinuieşte cu sinceritate. Chiar dacă adoptă un limbaj obştesc, cum este cel al muzicii europene, încă se face simţit accentul lui romînesc. Aceasta, în toate operele lui, chiar în acelea care nu întrebuinţează deschis teme populare. Cu atît mai mult, în *Oedip*. Aici subiectul îl ducea către modurile antice ce se găsesc şi în folclorul nostru muzical. Atmosfera toată este a unor vremuri patriarhale de viaţă, mai mult păstorească, supravieţuitoare încă în munţi, la ciobanii Pindului, ai Balcanilor şi în Carpaţii noştri.

Ciobanii cu turmele care colindă zările, coborînd şi suind de la deal la vale, prin ţinuturile Peninsulei Balcanice, în Grecia de astăzi, în Tracia şi la noi, toţi şi toate se mişcă în sunetele asemănătoare ale unor fluiere imemoriale. Făcute din trestii, din coaja golită a ramurilor, sau în timpurile noastre, chiar din ţevi găurite de puşcă, ele ne aduc vechile glasuri, tînguirile doinite încă din noaptea timpurilor, de seminţii care în conglomeratul, în sinteza lor, îşi păstrează multe obîrşii comune.

Această expresie geografică oarecum greacă şi romînească în acelaşi timp, şi-a găsit expresia în multe pagini din *Oedip*. Şi ambianţa aceasta de fluier ciobănesc e aşa de potrivită pentru subiect. Flautul sau fluierul antic, naiul sau fluierul lui Pan, trişca noastră, flautul sau *aulos*-ul era instrumentul naţional al elinilor, capul familiei auletice, care după mărturii, vorbea limbajul cel mai apropiat de tragedie, fiindcă în sunetele acestui instrument primitiv se auzeau parcă înseşi gemetele durerii omeneşti. Şi corurile lui Dionysos, din care s-a născut tragedia, erau totdeauna întovărăşite, la unison sau octavă, de sunetul flautelor. Pe atunci, aceste instrumente erau mai curînd de tipul fluierului, al clarinetei şi al oboiului de astăzi.

Enescu a dat parcă o predilecţie acestei orchestraţii euletice care, cu suflul ei gemut, susţine întreaga partiţiune, conferindu-i un caracter local, de o impresionantă tradiţie şi de o tulburătoare evocare.

Cînd am auzit transmisiunea Operei prin radio şi am cules impresiile lăsate de ea asupra criticilor şi publicului, ne-am dat seama că vocea se impunea în primul plan ; nu credeam că celelalte voci complementare, multiple, ale orchestrei, să se topească într-un tot atît de străveziu. Această transparenţă nu trebuie să ne facă a crede că totuşi simfonia nu e agentul însufleţitor. Enescu, cum îl ştim din toată opera lui, cum o mărturisea el însuşi în unul din interviurile sale, este simfonist înainte de toate.

« Acesta este într-adevăr titlul pe care îl revendic pentru această operă a vieţii mele, în care mi-am pus întreaga inimă ». *(C'est bien là le titre que je revendique pour cette œuvre de ma vie, dans laquelle j'ai mis tout mon cœur.)*

Dar vorbind tocmai despre concentrarea întregii sale experienţe de viaţă şi de muzică în *Oedip* şi de geneza acestei opere, să nu trecem cu totul şi

https://biblioteca-digitala.ro

peste caracterul ce a căpătat în *Oedip* metoda simfonică. Fără îndoială, Enescu dezvoltă, exploatează pînă la ultimele consecinţe, teme, motive muzicale de cele mai multe ori scurte şi incisive, care conţin în germeni imense putinţe de desfăşurare şi de transfigurare. A urmat în aceasta exemplul lui Beethoven şi acela pe care îl oferea în simfonia a 5-a, tot o simfonie a Destinului, ca şi *Oedip*, cu motivul ei faimos de patru note.* Acţiunea abruptă, fioroasă, de groază şi milă, comanda natura ideilor muzicale, scurte, frînte, chinuite, cu răsuflarea întreruptă şi care numai în concluzie îşi pierd din asprimea lor, transformîndu-se melodios, după cum Erinniile se prefac în Eumenide, zîne blînde şi binefăcătoare.

Acum cînd am auzit în orchestră cum sună dezvoltarea simfonică a lui *Oedip*, proporţia planurilor, simetriile tainic disimulate, ne dăm seama că Enescu procedează cu totul altfel decît şcoala wagneriană şi urmaşii lui Wagner, ca Richard Strauss, sau, din şcoala franceză, emulii lui César Franck. Dacă ar fi să căutăm cu orice preţ o asemănare, ne-am gîndi mai curînd la maeştrii lui Enescu, la Fauré, la Gédalge şi chiar la Massenet. Fauré i-a dat poate sentimentul acela de mînuire ambiguă a tonalităţilor, Gédalge adaptarea principiilor clasice în arhitectura modernă şi respectul pentru nobleţea ideilor melodice, iar autorul lui *Manon*, simţul efectului dramatic.

E adevărat că Enescu întrebuinţează leit-motivul, ca o moştenire de la Wagner, dar, după cum o spune el însuşi: « Dacă sînt simfonist sînt fără idei preconcepute, aşa cum fără idei preconcepute este şi folosirea de către mine a leit-motivului: subiectul, Destinul, mă mînă către aceasta ». *(Si je suis symphoniste, c'est, si j'ose le dire, sans parti pris, comme est sans parti pris mon usage du leitmotif, le sujet, le Destin, m'y poussait.)*

Şi astfel vom înţelege mai bine că Destinul îşi are ideea lui muzicală expusă din prima pagină, ale cărei elemente vor circula prin întreaga partiţiune, în proces neîncetat de îmbinare cu alte motive, şi de transformare, urmărind ilustrarea strînsă a textului.

Nu ni se pare că se poate vorbi despre renunţare la melodie, la ritm şi la tonalitate, cum a făcut-o foarte neînţelegător Reynaldo Hahn.

Melodia aci, în esenţa ei, trebuie să fie altceva decît o revărsare siropoasă de salon. De asemenea, ritmurile înfrigurate cu veşnice schimbări de măsură. Se poate vorbi de politonalism, adică de întrebuinţarea simultană a unor tonalităţi străine şi duşmane pentru echivalentul discordanţelor cumplite ale textului. Dar nu poate fi vorba de atonalitate, ca la mulţi moderni, căci scheletul tonic se percepe totdeauna chiar prin tufişul inextricabil al simfoniei şi niciodată incoerenţa nu se face simţită în dauna unei discipline arhitectonice prelung meditate. Voinţa de construcţie, de control al locului predestinat fiecărei note în parte, s-a exercitat timp de o viaţă întreagă, de la 1910, de cînd i-a venit lui Enescu gîndul să compună un *Oedip* pînă în 1934, cînd a fost terminat.

Îmi pare preţioasă şi revelatoare o amintire personală cînd *Oedip* nu era încă desăvîrşit. Îmi aduc aminte că la audiţia părţii aceleia din actul al 3-lea, unde pentru întîia oară intră în scenă Antigona, mi s-a părut că nici un motiv melodic caracteristic nu sublinia de-ajuns această emoţionantă apariţie a fiicei eroului nefericit. Şi Enescu a părut poate convins, fiindcă, puţină vreme după aceea, mi-a cîntat acele măsuri cu adausul sau poate numai cu întărirea unei voci melodice, care dădea şi mai multă putere expresiei cerute.

---

* Şi în *Oedip*, confruntarea dintre om şi destin, din duelul verbal dintre Sfinx şi Oedip, este întruchipată într-o formulă de patru note, care străbate tragedia lirică.

https://biblioteca-digitala.ro

L-am întrebat dacă este o idee nouă introdusă ulterior şi mi-a răspuns că acest crîmpei îşi are obîrşia într-un leit-motiv principal al partiţiunii şi că altminterea nu e nici o notă care să nu se lege, care să nu fie condiţionată logic de restul simfoniei.

Aceste expuneri ce ar părea aride, le socot mai necesare pentru înţelegerea subiectului, în miezul lui, decît chiar povestirea peripeţiilor unei legende cunoscute de noi, încă de pe băncile şcolii.

Am ajuns în sfîrşit la acţiunea ce stă la temeiul acestei muzici căreia i-am dat un rol de precădere.

Mitul lui Oedip a fost concentrat în patru acte cu şase tablouri de poetul Edmond Fleg. Tragedia lirică e scrisă într-un limbaj ce aminteşte de versurile pline de consonanţele dure ale numelor greceşti antice, ale parnasianului Leconte de Lisle. Actele 1 şi 2 sînt liber plăsmuite după legendă. Al 3-lea rezumă pe *Oedip-Rege*, iar ultimul *Oedip la Colonnos* de Sofocle.

Libretul e plin de îndemînare, de simţ teatral, de viaţă scenică şi credem că Edmond Fleg a realizat aici cea mai de frunte lucrare a sa.

Simfonia dramatică descrie aceeaşi curbă ca şi simfonia a 3-a a lui Enescu, care poate fi asemănată cu Tripticul lui Dante — *Purgatoriul*, *Infernul* şi *Paradisul* — cu o acţiune care tratează pe rînd, lupta, groaza şi înseninarea.

Sînt fazele destinului prin care trece sufletul omenesc, ca şi în lucrarea precedentă. Ispăşirea unor crime sortite omului înainte chiar de naşterea lui. Absurditatea divină, poate numai aparentă, se slujeşte şi aici de păcatul ancestral, de care fiinţa împovărată se spală numai în vălmăşagul cumplit al existenţei. Şi la capătul suferinţelor, fiinţa toată transfigurată se înalţă în curăţia ei tutelară. Cel mai îndurerat, cel mai nefericit, va aduce norocul, mîntuirea semenilor săi de bunăînvoire. Oedip, ideea izbăvirii, încununată prin viziunea umanismului antic legat de Athena şi Ierusalim.

Dar Oedip e un răzvrătit, ce se ştie nevinovat, şi numai la sfîrşit el, orbul devine vizionar, iluminat, împăcat cu marele tot.

Idila naşterii lui e curînd tulburată de înspăimîntătoarea prorocire a lui Tiresias :

El va fi ucigaşul tatălui său
Şi pentru a înmulţi sămînţa-i ucigaşă
El fi-va soţ mamei sale
Fiicelor sale frate
Şi tată fraţilor săi.

Părintele copilului blestemat, Laîos, regele Thebei, ajută să scape de el. Îl încredinţează unui păstor cu porunca să-l omoare a doua zi în cheile Chitheronului. Dar zeii au hotărît altfel. Copilul, de care păstorul a avut milă, creşte voinic şi înţelept, şi Polyb, regele Corintului, îl adoptă fără ca Oedip să-şi cunoască adevărata obîrşie.

Dar blestemul proorocirii îl urmăreşte. Apollon, la Delphi, i-a vestit din nou osînda. Şi Oedip fuge din Corint, crezînd că-şi fuge ursita. Tocmai pe drumul Thebei, rătăcitor, se găseşte la răscrucea sorţii sale . . .

Unde am ajuns ? Corbul scrîşneşte . . .
Grea răscruce a vieţii mele . . .
Trei poteci !
Care din ele mă va scăpa
De soarta mea . . .

https://biblioteca-digitala.ro

Acest tablou din actul al doilea este caracteristic din multe puncte de vedere. Nodul dramei se leagă de el. Iar factura muzicală strînge şi ea trăsături tipice. Motivul paricidului, la început tainic, depărtat, murmură, amenințător în orchestră, obstinat, crescînd de la atmosfera tulbure, ca furtuna ce clocoteşte încă surd, şi izbucnind odată cu trăznetele ei, la omor. Fluierul ciobanului care se tînguie deznădăjduit, ambianța fatală de crimă, cu neguri gălbui, chipul zeiței Hecate care priveşte toată întîmplarea cu ochii ei împietriți, acel *arioso* al lui Oedip — echivalent al unor arii de operă ca de pildă cea din Boris Godunov: *Atotputernic sînt.*

Am străbătut voioasa Megaridă . . .
Ochii mei nu mai văd decît ura cerească.

Revolta lui:

Asta e deci dreptatea voastră, zei minunați?, pasajul liric, atît de duios în melodismul lui:

Corint! Corint! O, fumuri ale țării mele!

apoi acel *agitato* tot mai înspăimîntător, blestemarea Destinului cu formidabilul unison, omorul lui Laïos şi al însoțitorilor săi, luați drept nişte călători ce-l biciuiesc şi-i ațin calea — toată scena aceasta rezumă un stil şi o concepție.

Acțiunea se precipită în scenele următoare. Cu intenție, autorii au schimbat datele vechii legende care spunea că Oedip a răspuns biruitor la trei întrebări ale Sfinxului. Aici, această fiară divină — leoaică, uriaşă cățea cu chip omenesc, înaripată, fiica Destinului, fecioara Ekhidna, care ucide pe trecătorii ce nu-i pot răspunde — nu-l întreabă pe Oedip decît: « Cine e mai tare decît Destinul? » — iar el, *Omul predestinat*, îi răspunde: « Omul, omul! » Ca şi Erda lui Wagner, cățeaua pămîntului a « sfyngei » este o putere a firii, adormită în ştiința ei, atotputernică şi necruțătoare, pînă ce un erou al omenirii îi dezleagă taina. Tabloul din fața Thebei, cu frumosul cîntec al paznicului de pe turlă, cu straniile armonii ce evocă « Sfinxul », cu melopeea în sferturi de ton a lui Oedip — călătorul neizbăvit:

Cunosc o otravă cu gust îndoit *

cu dialogul admirabil între ei, cu slava ce o aduce poporul Thebei învingătorului, cu proclamarea lui ca rege şi soț al Jocastei — mama sa necunoscută — a fost considerat de mulți ca o culme a tragediei, din punct de vedere muzical. Dar triumful, cel puțin în seara întîiei reprezentații, l-a obținut actul al treilea, cel mai intens dramatic, de un efect fulgerător asupra publicului ce asista, ca la un teatru, uşor de înțeles, la reînnoirea peripețiilor din *Oedip-Rege* al lui Sofocle. Dar aici, totul e prescurtat şi abrupt: ciuma, jalea norodului, răspunsul zeului adus prin Creon, ancheta, păstorul, tulburarea Jocastei, adevărul teribil care iese, neîndurat la iveală, Oedip scoțîndu-şi singur ochii, alungarea lui în tovărăşia fiicei lui Antigona, care singură vrea să-l urmeze. Desigur, acum protagonistul iese, fatal, în primul plan al acțiunii, dar tot ce poate fi mai greşit e să credem că el descinde la rolul de « solist ». Vocea omului trebuie

* Ca şi în mitologia greacă, personajul e feminin „La Sphynge".

https://biblioteca-digitala.ro

să stăpînească în deznădejdea ei — cu alternarea spaimei, strigată de cor — după cum la urmă va stăpîni triumfătoare asupra ursitei.

Adesea un *perlato* tăios, pătrunzător, de cel mai veridic efect, își face loc în declamație. Declamația aceasta însăși amintește, mai mult chiar, e croită după modelul celei sublime a lui Mounet-Sully — artistul care altădată a lăsat o întipărire așa de covîrșitoare, tocmai în rolul lui Oedip — care l-a determinat pe Enescu să-și compună această tragedie muzicală.

Încheierea ei la Colonnos, în preajma « Athenei pioase » unde domnește vrednicul, înțeleptul Theseu. Oedip știe că zeul i-a făgăduit, după osîndă, liberarea. Marele echilibru, miezul însuși al tainei neasemănaților greci antici, se realizează aici — nu prin indigență și renunțare — ci prin acea cumpănă superioară care aduce lumina după întuneric, binele după rău. E deplinătatea radioasă și atică. Oedip, chemat zadarnic înapoi la Theba de Creon ipocritul și de thebanii ingrați, Oedip conștient acum, după ce și-a recăpătat vederea înălțîndu-se spre transfigurarea lui, Oedip care strigă:

Voința mea n-a fost nicicînd în crimele mele !
Am învins soarta mea ! Am învins soarta mea !

va sfinți locul în care moare.

Erinniile spaimei s-au prefăcut în binefăcătoarele Eumenide. Ca în *Parsifal*, decorul se schimbă treptat. Acolo, în farmecul Vinerii Mari, cavalerul prea curat urcă spre Monsalvat ; aici Oedip, în același suflu reînnoit al primăverii, îi spune lui Theseu :

Și de-acum, Theseu, mă urmează
Prin frunzișul menit să-mi sfințească drumul
De unde nu mă întorc
Ochii mei se vor redeschide
Pentru calea-mi cea din urmă,
Eu cel călăuzit la rîndu-mi călăuzesc.
Urmează-mă printre flori,
ierburi și printre iederi,
Urmează-mă printre voci de izvoare de primăvară,
Eu voi păși senin către ceasul din urmă,
Și voi muri în plină lumină ! . . .

Oedip și-a luat rămas bun de la Antigona, ca Wotan de la Brunhilda. Corul bătrînilor Athenieni conclude atît de eufonic, în marea pace de azur al cerului atic :

În sîn de genuni eterate
Ca tot să fii săvîrșit !. . .
Fericit acel curat la suflet
Cu el e pacea !

Și Eumenidele nevăzute reiau în cor : « *Pacea cu dînsul* » !

Acest sfîrșit, depășește oare ceea ce a întrevăzut sigur Sofocle? Iată un crîmpei revelator în această privință, al povestirii finale din *Oedipus la Kolonnos*.

Crainicul : « După ce ne-am depărtat puțin, și am privit, văzurăm că omul dispăruse și că regele ținea mîna în dreptul feței și al ochilor, ca la înfățișarea unui lucru suprafiresc, minunat, pe care nu-l putea îndura cu privirea. Și

https://biblioteca-digitala.ro

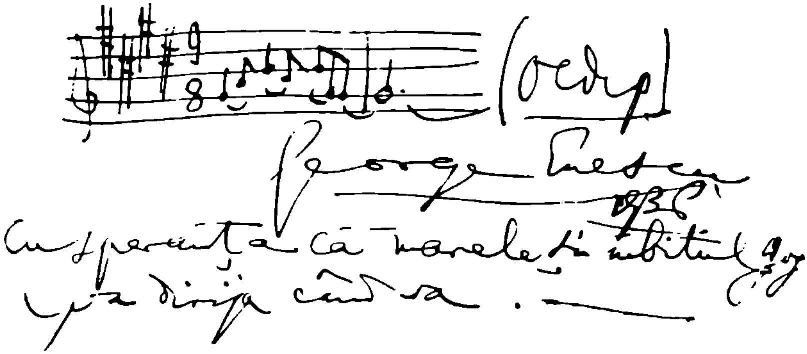
puţină vreme mai tîrziu, l-am văzut căzînd pe pămînt, cinstind ţărîna şi Olimpul zeilor. În ce fel a pierit omul? Nici un muritor nu va spune-o, dacă nu Theseu. Într-adevăr, fulgerul înflăcărat al lui Zeus nu l-a răpus, nici vreo furtună a mării. Ci un trimis al zeilor l-a luat acolo unde genunile prietene şi întunecate ale pămîntului ce cuprind pe morţi, s-au deschis pentru dînsul. Şi a plecat fără gemete şi dureri şi nici un muritor n-a murit mai straniu ! . . . »

Iar după strofele şi anti-strofele corului, care cer daimonului să vină în ajutorul lui Oedip, Theseu încheie :

« O, copii, el m-a oprit să dau voie oricărui muritor de a se apropia de locul sfinţit în care zace şi chiar de a invoca acolo umbrele. Mi-a spus că de voi urma porunca lui, voi păstra întotdeauna fericită şi liniştită ţara aceasta. Daimonu nostru ştia aceasta, Iar jurămîntul lui Zeus, de asemenea. El care aude totul ! »

Această operă, bizuindu-se pe « oroare şi milă », este sinteza unei vieţi. Scriam cu zece luni înainte de reprezentaţia ei : « Fără a face o asemănare hazardată ce s-ar lua într-un sens prea strict, ea e comparabilă prin suma ei de experienţă şi larga ei concepţie cu alte sume literare sau muzicale, cum ar fi *Faust* al lui Goethe sau *Tetralogia* lui Wagner. Prezintă astfel avantajul de a fi fost prelung şi unitar gîndită şi concepută. Are în schimb neajunsul de a nu fi fost prezentată publicului contemporan în estetica zilei, la timpul ei. De la concepţia lui *Oedip* de George Enescu, gustul comun, moda şi multe alte concepţii, trecătoare sau nu, dar reale, actuale, au evoluat. Compozitori contemporani ca Stravinski sau Honegger au scris şi ei un Oedip, o Antigonă, cu sensibilitatea estetică de acum. Nu este un risc să ni se reveleze o lucrare ce utilizează metode şi sisteme ale trecutului? »

Aceeaşi ultimă reflecţie nu o mai fac, deoarece sînt convins de noutatea desăvîrşită a lui *Oedip*, cînd este reprezentat în cadrul cerut.



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

IOAN D. GHEREA

«Complice» cu Enescu

Era în toamna 1927 sau 1928. Într-o seară Florica Muzicescu, cunoscuta profesoară, prietena mea şi a familiei mele, a venit să ne vadă şi, din vorbă în vorbă, mi-a propus să cîntăm la patru mîini, cum făceam adesea. Pe cînd cîntam, Florica Muzicescu se opri deodată şi exclamă: « Cum de am uitat! ... Azi dimineaţă mi-a telefonat Cohen, impresarul lui Enescu, dacă nu ştiu pe vreun pianist care ar putea să-l acompanieze pe Enescu într-un turneu (căci Caravia şi-a strivit un deget în uşă şi nu poate cînta 2—3 săptămîni); şi i-am răspuns că nu ştiu ... Cum de te-am uitat pe tine! ... Dar îi telefonez eu mîine de dimineaţă ».

Aşa se întîmplă în viaţă! Dacă nu şi-ar fi strivit degetul Caravia, dacă Florica Muzicescu nu venea în acea seară să ne vadă, dacă n-aş fi cîntat cu ea la patru mîini, toată viaţa mea ar fi fost altfel.

Atunci, pe loc, am fost convins că intenţia Floricăi Muzicescu de-a telefona lui Cohen n-are să aibă nici un fel de urmări. A doua zi, însă, Cohen mi-a trimis vorbă să vin să-l văd, şi cu el m-am înţeles fără mare greutate. Dacă am rămas convins, sau aproape convins, că Enescu n-are să mă accepte ca acompaniator, daar nu eram decît un diletant! Cohen mi-a dat notele şi a rămas, după masă la 5, întîlnire cu Enescu şi repetiţie.

Enescu a întîrziat, şi mie mi se părea că nici nu poate sosi vreodată; totuşi a sfîrşit prin a veni.

Ce bine îmi aduc aminte întreagă acea primă întîlnire! S-a scuzat că a întîrziat, pe urmă: « trebuie să ne înţelegem repede, că n-avem încotro ». Prima bucată, sonata de Veracini. Introducerea, piano salo, Enescu mi-a spus să o cînt mai repede. Cînd a intrat vioara, maestrul a încetinit brusc, probabil ca să vadă dacă pot să adaptez cum trebuie acompaniamentul vocii principale. După ce am sfîrşit prima parte mi-a făcut complimente, şi deodată mi-am dat seama că devine lucru serios şi că într-adevăr s-ar putea să-l acompaniez pe Enescu în public, la concerte.

Toate turneele, ca şi acel prim turneu în care mi-am făcut debutul, erau organizate cu măiestrie de Cohen, astfel încît să nu se piardă nici o seară fără concert.

◀ Moment din scena finală la „Regele Oedip" de Sophocles; scenografia şi costumele de FRITZ WOTRUBA (Burgtheater Wien, 1960)

https://biblioteca-digitala.ro

În orașele mari se dădeau două, trei concerte în două-trei seri succesive. Din orașele mici plecam de dimineață a doua zi după concert și soseam într-alt oraș unde, seara, concertam iarăși. Apoi după 4—5 concerte ne întorceam pe cîteva zile la București, unde Enescu nu se odihnea; dirija și concerta și aici.

În turneul de debut, programul care avea să se repete același în 9 orașe din Transilvania (singur primul oraș, Tîrgu Mureș, ca mai mare, avea onoarea a două concerte) cuprindea din fericire bucăți ușoare: sonata de Veracini, Tempo di Minuetto de Pugnani, Liebeslied de Kreisler și alte cîteva la fel. Singură ultima parte a concertului «Sonata Kreutzer» era grea.

II

Am auzit afirmîndu-se uneori că Enescu vorbea numai franțuzește sau că, în orice caz, prefera să vorbească limba aceasta. Nu este exact. Enescu vorbea romînește, franțuzește sau nemțește după cum i se adresa interlocutorul lui, sau după cum i se părea că preferă acest interlocutor. Cele trei limbi de mai sus le vorbea de altfel perfect, iar englezește cu greșeli, deși cu un accent excelent, probabil grație urechei sale muzicale. Vorbea o moldovenească savuroasă și bogată de care era mîndru: o dată, cînd venise vorba de nu știu ce romîn care, trăind numai la Paris, uitase romînește, l-am auzit spunînd plin de satisfacție: «Ei, nu se poate zice că e cazul meu, mi se pare că mi-am păstrat moldoveneasca destul de curată; așa-i?» Într-adevăr, deși trăind atîția ani la București accentul moldovenesc nu mai era perfect pur, cuvintele erau de la el de acasă («perje, jambon, oghial» etc).

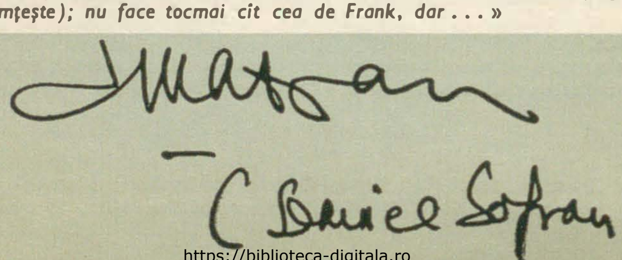
Singurul lucru adevărat e că Enescu, ca poliglot ce era, introducea ades, vorbind într-o limbă, frînturi de frază din alte limbi, feluri de a zice care i se păreau mai pitorești, mai expresive sau mai potrivite cu intenția lui.

III

Enescu disprețuia exhibițiile acrobatice la vioară, înfrîngerea unor mari dificultăți tehnice care n-ar fi implicat realizarea unei frumuseți muzicale. Mi-am dat seama de asta chiar la una din primele noastre repetiții. Acompaniam Morceau de concert de Saint Saëns, care începe cu o temă compusă din acorduri largi cîntate de vioară. Apoi pianul răspunde repetînd tema cam cu aceleași acorduri. Prima oară am cîntat tema exact în același tempo în care o cîntase vioara. Enescu m-a întrerupt: «nu, dumneata cîntă tema mai repede, la pian sînt ușor de cîntat acordurile, la vioară sînt grele și dacă le-aș cînta repede, asta ar însemna o exhibiție de virtuozitate goală, ceea ce nu e în intenția mea». Chiar în aceeași bucată sînt pasaje de o mare dificultate tehnică, pe care Enescu le învingea cu o ușurință strălucitoare; dar acelea aveau sens muzical și nu numai de virtuozitate pură.

Același dispreț avea Enescu pentru pianiștii care folosesc pianul numai ca să-și arate agilitatea și posibilitățile tehnice și pentru care arta muzicală rămîne pe planul al cincilea. Mare amator de calambururi, el numea un astfel de pianist pe nemțește «ein Chopinhauer» (un ciopîrțitor de Chopin).

Calambururile lui Enescu erau adesea amuzante și ingenioase. Iată un exemplu: înainte de începutul unui concert a pătruns în culise și s-a prezentat lui Enescu un admirator cu numele de Gologan. «Sînteți un auditor foarte potrivit al concertului de azi», a profitat îndată de ocazie Enescu. «Cîntăm sonata Kreutzer («gologan» pe nemțește); nu face tocmai cît cea de Frank, dar . . .»



https://biblioteca-digitala.ro

IV

De cite ori văd un pianist aşezindu-se la pian, sculindu-se ca să depărteze scaunul cu un milimetru, sculindu-se iar, ca să-l apropie tot cu atit, cerind apoi o pernă, in fine făcind toate schimele socotite necesare ca: « executantul să fie in condiţii optime », tot de atitea ori îmi amintesc in ce condiţii cinta Enescu in unele oraşe de provincie. Odată la Suceava, de pildă, ţin minte că ne aflam pe o scenă atit de minusculă incit Enescu, inghesuit intre cuşca suflerului şi pian, trebuia să bage de seamă să nu intindă braţul drept prea mult, ca să nu mă lovească. Totuşi, in acea seară a cintat minunat.

Alte ori căldura era insuportabilă şi Enescu « in uniforma lui de artist » (cum zicea el) transpira atit incit după concert, cind întorcea vioara, picura din ea sudoare. (« Vioara mi s-a prefăcut in urnă lacrimală »).

« Mici incomodităţi de felul ăsta n-au nici o importanţă, spunea Enescu. După primele clipe le uiţi şi cinţi ca şi cum n-ar fi. Importantă intr-adevăr este pregătirea interioară. E greu de exprimat in cuvinte in ce consistă ea. Se produce in puţine clipe inainte de a incepe să cinţi şi atit pot spune că seamănă cu o tendinţă, cu o sforţare de a prinde contactul şi de a comunica cu publicul ».

Intr-adevăr, Enescu nu era de loc de acord cu locul comun atit de răspindit; « artistul pe scenă trebuie să se adincească in sine, să cinte ca şi cum ar fi singur, să uite de publicul care il ascultă ». Dimpotrivă spunea chiar că atunci cind cinţi singur, intre patru pereţi, trebuie să faci muzică pentru un public imaginar.

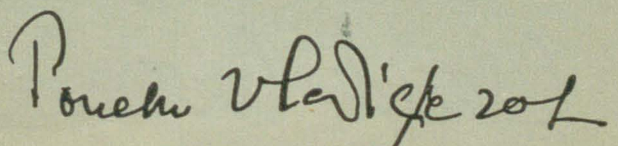
Odată mi-a spus: « Una din plăcerile meseriei de concertist este reluarea contactului cu publicul după o pauză mai indelungată ».

Observam adesea cit de bine cunoştea Enescu fiinţa aceasta colectivă numită public, şi cit de bine ştia să se inţeleagă cu ea. El ar fi putut clasifica fără greş toate oraşele mari ale ţării după calitatea muzicală a publicului.

« Sensibilitatea la public » a lui Enescu se vădea şi prin aceea că observa tot felul de detalii care ar fi scăpat unui om « adincit in el insuşi ». Cindva, o clipă inainte de a incepe să cinte, m-a chemat de la pian şi mi-a şoptit la ureche: « Victor Hugo e in sală », şi cu un gest discret mi-a arătat la galerie pe un tinăr de vreo 20 de ani, costumat cine ştie prin ce capriciu, după moda din 1830, cu redingotă pe talie şi guler cu colţuri inalte, şi care semăna cu portretul lui Victor Hugo adolescent.

V

L-am auzit pe Enescu de mai multe ori spunind: « Sint două feluri de a face muzică şi de a concerta, fiecare cu avantajele şi dezavantajele lui. Primul: lucrezi un număr mai mare sau mai mic de bucăţi şi-ţi faci astfel un repertoriu. Aceste bucăţi trebuie să fie studiate perfect şi toate detaliile stabilite intr-un anume fel, o dată pentru totdeauna, după mature şi indelungate chibzuieli. Ţi s-ar părea o nebunie să schimbi cel mai mic detaliu din interpretare in ultimul moment şi mai ales in timpul concertului. Ai dat forma perfectă interpretării după părerea şi posibilităţile tale . . . şi cu asta basta. Al doilea fel de a proceda e cel practicat intre alţii şi de mine. Am făcut concesii in ce priveşte impecabilitatea tehnică; in schimb am un „repertoriu" atit de mare incit cred că nici nu i se mai potriveşte numele ăsta. Numai astfel am putut cinta intr-o singură iarnă la Bucureşti vreo 60 de sonate



https://biblioteca-digitala.ro

într-o serie de concerte. Dar amploarea repertoriului nu e decît avantajul secundar al sistemului meu. Principalul e că interpretarea rămîne mai vie, mai plastică, e lipsită de o definitivare împietrită, care duce uşor la mecanizare.»

Părerea lui Enescu despre felul « impecabil » de a cînta se arată şi din următoarea apreciere foarte semnificativă. L-am întrebat odată ce părere are despre Iaşa Haifetz. « Da, e admirabil . . . un mare violonist ! Dar nu face nici o greşeală. Asta nu-i semn bun !»

Ca acompaniator mi-am dat curînd seama de această « plasticitate » a cîntatului enescian. Nu numai că Enescu schimba interpretarea după atmosfera sălii, după dispoziţia lui, sau chiar numai pentru a schimba, dar chiar mie mi se întîmpla, fără intenţie, să schimb interpretarea lui Enescu. Dacă de exemplu cîntam din greşeală mai puţin energic ca de obicei un pasaj în care pianul avea rolul principal, Enescu se adapta în răspunsul lui la noua atmosferă, şi din aproape în aproape toată bucata sau o bună parte din ea, căpăta altă interpretare, egal de valabilă cu prima. Concertele lui Enescu erau o ilustrare continuă a părerii lui: « orice bucată poate fi cîntată frumos în multe feluri ».

Bine înţeles, libertăţile pe care şi le lua Enescu rămîneau în stilul bucăţii. Într-o sonată de Beethoven nuanţele indicate de autor erau respectate cu sfinţenie şi sonata nu înceta niciodată de a fi în stil beethovian. În Liebeslied de Kreisler sau în Humoreske de Dvorjak dimpotrivă, schimbările puteau fi mari, de obicei cu folos pentru bucată.

VI

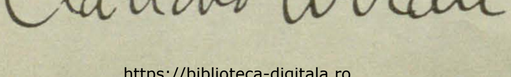
L-am întrebat odată pe Enescu: « E sigur că chiar publicul cel mai priceput de acum 200 de ani n-ar fi înţeles nimic din muzica noastră modernă şi nici chiar din Wagner; dar geniile din acea vreme ? Oare ce ar fi zis Mozart dacă i s-ar fi cîntat Wagner sau Debussy ? » Mi-a răspuns : « Asta ar fi fost o experienţă interesantă ! Păcat că nu se poate realiza nici prin spiritism ! Sigur că şi Mozart la prima audiţie ar fi fost revoltat, i s-ar fi părut că ascultă o cacofonie infernală şi ar fi exclamat : « asta e muzică de nebuni ! » Dar ca să fim drepţi cu Mozart, ar trebui să-i cîntăm toată muzica cîtă îl desparte de Debussy. Şi atunci cred că un geniu ca el ar fi înţeles cum, prin trepte intermediare, muzica lui Debussy se leagă de a lui, şi chiar nu-i e cu totul străină. Şi totuşi cine ştie ? Chiar geniile sînt în aşa măsură robii vremii lor ! Doar nu e omul deasupra vremurilor. S-ar putea ca însuşi Mozart să rămînă opac la frumuseţile muzicii contemporane nouă, ba chiar să-şi păstreze pînă la urmă părerea: că sîntem nebuni. »

« Fără să vreau să mă compar cu Mozart » a urmat Enescu, « trebuie să spun că prima oară cînd am auzit, la Viena, muzică de Wagner, am fost încîntat şi uimit. Dar nu eram un copil al secolului al XVIII-lea, eram îmbibat de muzica premergătoare lui Wagner şi întrucîtva chiar de cea care i-a urmat. »

VII

E lucru cunoscut că memoria muzicală a lui Enescu era fabuloasă, el avea probabil cea mai extraordinară memorie printre marii muzicieni contemporani. Vreau să povestesc aci cîteva amintiri care să ilustreze acest fapt.

Eram la Braşov, într-unul din turnee, a doua zi după primul concert, şi luam masa la un restaurant, noi trei, Enescu, Cohen şi cu mine. Am primit aci vizita



https://biblioteca-digitala.ro

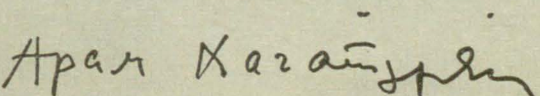
unui muzician din localitate, un german al cărui nume l-am uitat. Era conducătorul unui cor braşovean şi compozitor. Din vorbă în vorbă el i-a spus lui Enescu: « Vă amintiţi poate, maestre, că acum zece ani mi-aţi făcut onoarea de a dirija aici, la Braşov, o compoziţie simfonică a mea, cîntată de orchestra locală de amatori. Nu-mi venea să cred cînd, după ce aţi citit partitura şi aţi studiat-o foarte scurt timp, aţi dirijat-o pe de rost. Din observaţiile dumneavoastră pe care le-aţi făcut membrilor orchestrei la repetiţie, mi-am dat seama că îmi cunoaşteţi opera mai bine decît mine.»

« Îmi amintesc foarte bine » a răspuns Enescu. « Începeau coardele cu motivul acesta (şi Enescu îl fluieră de la un cap la altul). Apoi intervenea flautul cu figura asta epizodică: (iar un scurt fluierat). Pe urmă dezvoltat în felul următor . . . » Şi după ce a analizat astfel o bună parte din lucrare: « Totuşi mă întreb dacă aş mai putea-o dirija astăzi fără să o mai văd o dată ». Vă închipuiţi uimirea compozitorului. Nu înceta să exclame iarăşi şi iarăşi: « Nach zehn Jahren ! » (După zece ani).

Un prieten al meu mi-a povestit că, asistînd la Paris la un curs al unui profesor de la Schola Cantorum, *l-a auzit spunînd: «Ce dezastru ar fi pentru cultura umană dacă opera lui Beethoven s-ar pierde în urma cine ştie cărui cataclism! . . . Dar, a adăugat el după o clipă de gîndire, dezastrul ar fi reparabil, cu condiţia ca George Enescu să fie în viaţă: mulţumită memoriei lui, am putea reface toată opera lui Beethoven ». Prietenul meu a povestit cele ce preced lui Enescu, care a exclamat: « Ce exagerare ! Nici gînd să ştiu tot Beethoven pe de rost. Dar să vedem, într-adevăr, ce aş putea reface în caz de dezastru. Simfoniile ? Bineînţeles. Nu numai un muzician, orice om civilizat trebuie să cunoască perfect simfoniile de Beethoven. Cuartetele ? Le ştiu bine, toate. Sonatele de pian şi vioară trebuie să le ştiu ca violonist ce sînt . . . » Şi astfel, îmi spune prietenul meu, Enescu a trebuit să recunoască pînă la sfîrşit, că ştie pe de rost cea mai mare parte, şi cea mai reprezentativă, din opera lui Beethoven.*

În pauza unui concert în provincie a venit să-l vadă pe Enescu violoncelistul Papazoglu. Ne-a invitat pe a doua zi la el şi l-a prevenit pe Enescu că are să-i cînte unul din concertele de violoncel de Saint Saëns, pe care îl pregătea pentru o audiţie; ar fi vrut să cunoască părerea lui Enescu asupra interpretării lui. A doua zi am găsit într-adevăr pe Papazoglu emoţionat şi cu violoncelul pregătit, iar pe pian acompaniamentul deschis. Dar Enescu a închis volumul şi a acompaniat tot concertul de la un cap la altul pe de rost. Papazoglu îmi spunea mai tîrziu « Dacă mi-ar fi povestit cineva lucrul ăsta, nu l-aş fi crezut ! Mai înţeleg ca un violonist să ştie pe dinafară acompaniamentul unui concert de vioară, dar a unui concert de violoncel ! Şi încă a unuia de Saint Saëns, care nu e dintre compozitorii preferaţi ai lui Enescu ! »

L-am întrebat odată pe Enescu dacă memoria lui formidabilă nu-l împiedică să se bucure de muzică. Poate să-ţi mai facă plăcere mare o bucată muzicală — fie că o cînţi, fie că o auzi — cînd o ştii pe de rost în toate detaliile ? Mi-a răspuns: « Cîteodată într-adevăr faptul că cunosc perfect bucata face ca audierea ei să mă plictisească, mai ales cînd execuţia nu e foarte bună ; alteori dimpotrivă, faptul că cunosc bucata ,,en homme du metier'' îmi dă posibilitatea să mă bucur şi să apreciez cum trebuie înfrîngerea unei greutăţi sau o interpretare frumoasă şi originală. Adesea, cînd asist la o execuţie deosebit de valoroasă, aştept anumite părţi plin de curiozitate cu mult înainte: ,,ia să vedem cum au să cînte cutare



https://biblioteca-digitala.ro

sau cutare pasaj". Ştii că Wagner este compozitorul meu preferat, mein Leib-Komponist cum ar zice un neamţ. Am auzit acum cîtva timp preludiul la Tristan şi Isolda cîntat foarte frumos. Ei, am fost chiar eu mirat de extraordinara emoţie resimţită, cu toate că dirijasem bucata şi aş fi putut să scriu notă cu notă toată partitura ».

VIII

Cum am spus, Wagner era compozitorul preferat al lui Enescu. « Nu afirm, spunea el, că Wagner ar fi mai mare decît Beethoven sau Bach, dar, la mărime egală, e mai aproape de noi în timp, şi de aceea mai aproape de sensibilitatea noastră. »

Admiraţia asta mergea uneori pînă la parti pris. Un muzicograf vienez, contemporan şi adversar al lui Wagner, Hanslick, a scris o carte interesantă de estetică muzicală: « Über das schöne in der Musik ». L-am întrebat odată pe Enescu dacă nu ar vrea s-o citească sau măcar s-o răsfoiască. Mi-a răspuns îmbufnat: « Niciodată n-am să-mi pierd timpul să citesc ceva de Hanslick, n-am nici o încredere în priceperea muzicală a cuiva care nu l-a înţeles pe Wagner. »

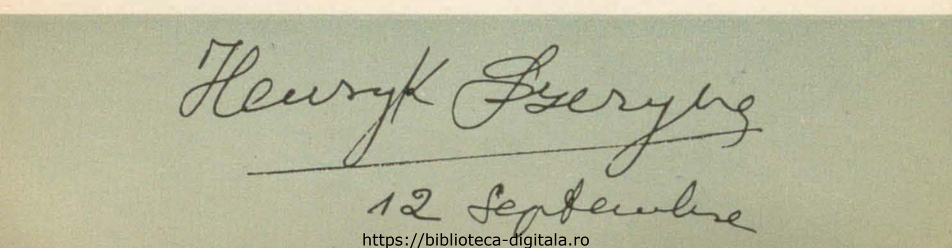
Dintre marile opere wagneriene cel mai puţin îi plăcea lui Enescu Rheingold.

Pînă tîrziu, adică pînă în prima mea tinereţe, mulţi admiratori înflăcăraţi ai lui Wagner se considerau obligaţi să dispreţuiască pe Brahms, pentru că pe vremuri cei doi fuseseră oarecum « în întrecere », fuseseră în ochii criticii ca doi poli opuşi ai creaţiei muzicale. Dimpotrivă Enescu avea o mare admiraţie şi pentru Brahms. Mi-a spus o dată: «S-ar fi putut crede, după marii contrapunctişti din secolul al XVIII-lea, că resursele contrapunctului sînt epuizate; doi compozitori de geniu au apărut ca să demonstreze că nu-i aşa: Brahms şi Frank». Se mira cum de-a trebuit atîta vreme pentru ca Brahms să fie apreciat în Franţa la adevărata lui valoare. Spunea că, încă acum 20—30 de ani, Brahms nu era la Paris decît « autorul Dansurilor ungare ».

« Mai admirabile ca orice în Brahms, zicea el, sînt temele cu variaţii, cele pentru orchestră ca şi cele pentru pian. Mi se pare că „Variaţiile pe o temă de Haydn" sînt capodopera genului. Nicăieri arta de a varia atmosfera păstrînd scheletul temei n-a atins aşa culme. »

IX

Deşi era un admirabil pianist, Enescu cînta rareori lucrări compuse pentru pian. Apărea în public ca pianist mai ales în formaţiuni de muzică de cameră (în quartete, quintete etc.) sau ca acompaniator. Era desigur cel mai admirabil acompaniator din cîţi mi-a fost dat să aud. La el acasă cînta, spre încîntarea prietenilor, fragmente din operele lui Wagner (mai ales din Siegfried, Amurgul Zeilor, Tristan şi Izolda, Parsifal) sau lucrări simfonice, de pildă nocturnele lui Debussy. El le ştia pe de rost pentru orchestră, aşa cum fuseseră compuse, şi le « transpunea » pentru pian pe măsură ce le cînta, astfel că niciodată nu le cînta de două ori exact la fel. Închipuiţi-vă un actor care ar şti pe dinafară un rol într-o limbă, dar l-ar declama într-altă limbă, mai săracă, traducîndu-l pe loc . . . şi l-ar declama admirabil. L-am auzit cîntînd odată astfel actul al 3-lea din Siegfried aproape în întregime. Cum reuşea Enescu să transpună pentru pian bogăţiile orchestrei şi a vocilor, rămînea un mister.



https://biblioteca-digitala.ro

Într-o seară din 1945, se afla la Enescu acasă printre invitaţi Safran, care, cu toată tinereţea lui, era socotit cel mai bun violoncelist sovietic. De atunci Safran a fost de mai multe ori în Bucureşti şi a dat concerte cu mult succes. Enescu a cîntat la pian mai multe fragmente din Tristan şi a sfîrşit cu moartea Isoldei. După audiţie m-am apropiat de Safran şi l-am întrebat cum i-a plăcut. Mi-a răspuns în nemţeasca lui aproximativă: « Ich habe nicht geglaubt so etwas sein möghlich ». (Nu credeam că aşa ceva ar fi posibil) Apoi s-a pornit să-mi vorbească cu un entuziasm tineresc fără margini de Enescu, de « geniul » lui atît de multilateral, de intuiţia lui extraordinară ca interpret, şi a terminat spunîndu-mi că Enescu « e muzica însăşi » şi că e desigur cel mai mare muzician contemporan.

X

Prin 1928 sau 1929, Enescu mi-a vorbit de următorul proiect de disc: să cînte mai întîi numai partea de vioară, de pildă a sonatei Kreutzer, şi ea să fie imprimată; apoi să acompanieze la pian, în timp ce s-ar cînta discul cu partea de vioară şi să fie imprimată sonata Kreutzer cîntată la pian şi la vioară de Enescu. Astfel s-ar ajunge la o unitate de interpretare ideală. « Ar fi, zicea Enescu, o realizare interesantă şi unică în felul ei ». Într-adevăr, cum nu mai există (şi poate nici nu a existat), un mare violonist care să fie în acelaşi timp un admirabil pianist, nu e de mirare că nimeni nu a putut realiza ingenioasa idee a lui Enescu. De ce el însuşi a renunţat să o pună în practică, nu ştiu.

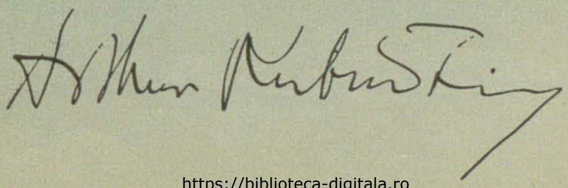
Bănuiesc că aci a jucat un rol antipatia lui Enescu pentru discuri, radio şi, în general, pentru mijloacele mecanice de a reproduce muzica. Zicea că aceste mijloace « degradează » muzica. L-am auzit spunînd odată, cu modestia lui exagerată: « muzica mecanică ia pîinea de la gura muzicanţilor: atîţia colegi (sic) de ai mei, care îşi cîştigau viaţa cîntînd în orchestre la cinematografe, au devenit şomeri ». Vedea venind timpul cînd nimeni nu va mai merge la concerte, fiecare va prefera să asculte muzică la el acasă, prin radio sau discuri.

În realitate lucrurile s-au petrecut tocmai invers. Pînă prin 1931, se întîmpla adesea ca la concertele Enescu, în provincie, sălile să rămînă destul de puţin populate. Pe urmă, cam în jurul aceluiaşi an, a avut loc o schimbare bruscă şi Enescu a cîntat peste tot şi totdeauna « cu casa închisă ». Ei bine, mulţi provinciali îmi spuneau: « înainte muzica serioasă nu mă atrăgea şi n-o înţelegeam de loc; acuma, de cînd ascult atîtea concerte la radio şi pe plăci, abia aştept un concert adevărat, ca să văd artiştii în carne şi oase, nu numai să-i aud ».

De altfel, cu cinematograful s-a petrecut ceva similar. În tinereţea mea se prevedea de mulţi: « Ce au fost pînă acum goale sălile de teatru ! De acum înainte cinematograful are să mănînce şi puţinii amatori de teatru; cinematograful are să omoare teatrul ». În realitate educaţia datorită cinematografului a format publicul teatral.

« Să cînţi pentru imprimare, zicea Enescu, e penibil şi plicticos. Un disc bun nu trebuie să cuprindă nici o greşeală, căci auzind-o la fiecare audiţie, ea te supără tot mai mult şi ajungi să nu mai auzi decît greşeala. Cîteodată eşti încîntat că totul a mers bine şi tocmai spre sfîrşit . . . o notă alături. Cînd crezi că bucata a ieşit impecabil, a greşit operatorul, imprimarea e defectuoasă şi trebuie să o iei de la început ».

Toate cîte preced explică de ce, din nenorocire, avem atît de puţine discuri Enescu.



https://biblioteca-digitala.ro

XI

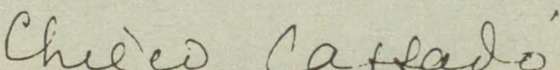
Am vorbit de timpurile cînd în provincie, la concertele Enescu, sala nu era totdeauna plină. Cu deosebire prost au mers lucrurile în această privinţă într-un an (cred că era 1930, dar nu sînt sigur) în timpul căruia lefegiii n-au fost plătiţi 7—8 luni în şir. Tocmai atunci Cohen şi-a găsit să organizeze un turneu în vreo 20 de oraşe de provincie. Rezultatul a fost dezastruos: sălile erau pe trei sferturi goale. În nu mai ştiu ce oraş s-a adăugat crizei încă un ghinion: primarul oraşului boteza, tocmai în seara concertului, copilul unui prieten şi era mare zaiafet în această casă. Concertul acela nu a mai putut avea loc: se vînduseră doar 4—5 bilete. Ţin minte că, făcînd haz de necaz, Cohen ne-a tratat în acea seară cu un vin grozav. Mi-a spus de altfel că era prima oară că păţeşte aşa ceva, de cînd organizează turneele Enescu. Acesta, cum era şi natural, nu părea de loc necăjit, ci mai curînd amuzat. Totuşi, a doua zi, o mică întîmplare mi-a arătat că indiferenţa lui Enescu nu era cu totul sinceră. Într-o gară unde trebuia să schimbăm trenul, am coborît şi am aşteptat mai mult timp. Plin de curiozitate şi de bunăvoinţă, şeful gării, aflînd că are în faţă pe Enescu, a intrat în vorbă, şi dintr-una într-alta a întrebat de unde veneam acum. « De la X, a răspuns Enescu, şi repede, ca să nu lase timp omului să întrebe despre concertul de ieri seară: În vremea recaltei circulaţia trenurilor e mult mai mare pe aici, nu-i aşa? »

XII

Aproape după fiecare concert în provincie, eram invitaţi la o masă la care luau parte notabilităţile oraşului. A fost un răstimp în care mesele acestea agasau, plictiseau, exasperau pe Enescu. Asistam pe atunci la dialoguri cam de felul următor: «Enescu: Ei, diseară cum e? Mîncăm singuri? — Cohen: Nu se poate Prefectul a invitat şi pe cutare şi pe cutare şi pe cutare! Ar însemna să-i ofensezi. — Enescu: Ah! Cel puţin de n-ar veni cucoane! Să nu mai trebuiască să fac pe caraghiosul». Căci Enescu se simţea totdeauna obligat să fie curtenitor cu doamnele.

Odată a trimis prin Cohen următorul mesaj neaşteptat: « Maestrul primeşte invitaţia, dar roagă comesenii să nu-l întrebe nimic despre America ». Într-adevăr Enescu făcuse de curînd un mare turneu în Statele Unite, care fusese un triumf şi despre care se vorbea foarte mult, aşa că toţi interlocutorii lui nu mai sfîrşeau cu întrebările despre concertele şi impresiile sale americane.

De altfel, Enescu povestea cîteodată — neîntrebat — lucruri interesante din Statele Unite. Mi-a vorbit o dată despre evoluţia gustului muzical şi a criticii muzicale în acea ţară. « În primele mele turnee publicul din sală nu dădea de loc impresia că a venit să asculte muzică: oamenii stăteau de vorbă între vecini de stal, unii în şoapte, dar alţii destul de tăricel. La sfîrşitul concertului aplaudau, ce-i drept, probabil dintr-un fel de obligaţie sau din politeţă. Critica era ceva de neînchipuit. În gazete serioase apăreau aprecieri de felul următor: « Pianistul cutare, în concertul de ieri seară a făcut 7 greşeli: 2 grave, 3 potrivite, 2 pe care le considerăm neînsemnate . . . şi gata. Le-om spus părerea mea şi i-am repezit zdravăn (Je les ai engueulés . . . Ah! que je les ai enguelés). Un director de jurnal m-a rugat să-i găsesc undeva în Europa un cronicar muzical pe care l-or importa şi i-ar plăti bine. Dar de atunci au progresat mult şi repede. Acum ai a face în toate oraşele mari americane cu un public priceput, iar critica . . . a devenit normală ».



https://biblioteca-digitala.ro

Herbert von Karajan

MUZICIENI CELEBRI LA FESTIVALURILE ENESCU

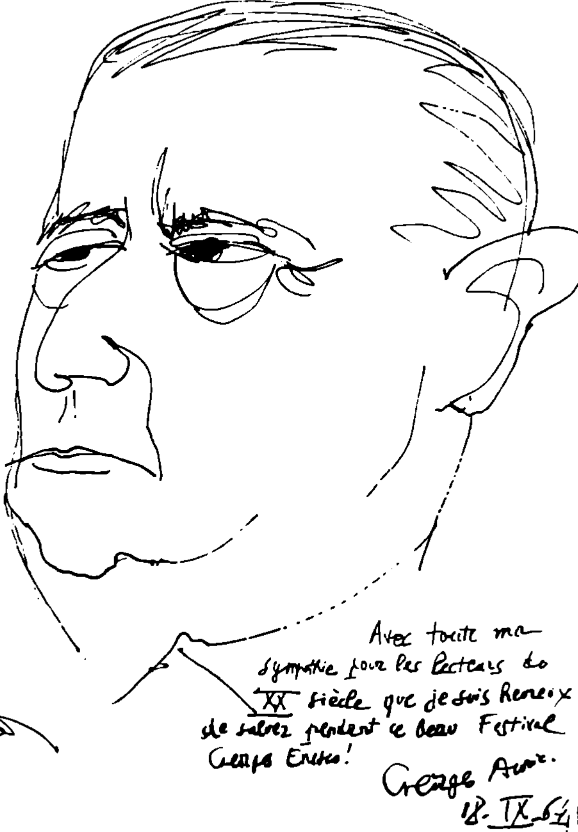
https://biblioteca-digitala.ro

Claire Bernard

Jeann Absil

Desene de I. SILVAN

https://biblioteca-digitala.ro



Desene de
DAN CIOCA

Henri Gagnebin

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

XIII

Am să fac aci o paranteză foarte lungă. Nu vă pierdeţi răbdarea; cînd ne vom întoarce la Enescu veţi vedea că paranteza era necesară.

Cînd eşti la teatru sau la cinematograf compătimeşti suferinţele pe care le ştii prefăcute, eşti dezolat că personajul simpatic, pe care doar îl ştii imaginat de autor, nu vede cursa ce i se întinde etc. Ce absurd! Şi totuşi aşa reacţionează, aşa simt spectatorii.

La fel cu cititorii de romane; şi ei ţin cu unele personaje împotriva altora, de parcă ar fi oameni vii şi împărtăşesc dureri pe care le ştiu inexistente.

Totul se petrece ca şi cum spiritul omenesc ar cuprinde planuri multiple, fără comunicaţie între ele. *Pe unul din planuri eşti convins că ceea ce vezi sau citeşti este ficţiune; dar pe alt plan îi atribui realitate, altfel cele văzute sau citite te-ar lăsa rece: cum ai putea plînge de mila unei dureri în care nu crezi de loc?*

Veţi spune poate: Arta scriitorului şi a actorului te înşeală; iluzia literară *te face să uiţi că e vorba de ficţiuni. Dar nu e astfel. La teatru nu uiţi un moment că eşti la teatru. Dovada e că te porţi ca la teatru şi nu intervii în mersul piesei.*

Unul din planurile de conştiinţă poate fi numit planul comportamentului, *este cel ce cuprinde convingerile ce-ţi determină acţiunea. La cinematograf te părpăleşti de dorinţa «să iasă bine», fără să faci nimic pentru realizarea ei. Cît de uşor ţi-ar fi să strigi victimei nevinovate de pe pînză: «Uită-te sub pat! De acolo te pîndeşte asasinul!» Nu o faci, pentru că pe planul comportamentului eşti continuu convins că ai a face doar cu nişte imagini pe o pînză; deşi în acelaşi timp, pe alt plan, ai vrea grozav ca asasinul de sub pat să fie descoperit.*

Cele de mai sus se potrivesc şi teatrului pe care copilul îl joacă cu el însuşi. Ce crede copilul de băţul pe care călăreşte, că e băţ sau cal? Amintirile din copilărie îmi răspund cu hotărîre: şi una şi alta. Dar copilul nu-şi dă seama de contradicţie, căci pe planul de conştiinţă al jocului, convingerea că e vorba de un băţ rămîne necunoscută, cu alte cuvinte, nu există comunicaţia între planurile de conştiinţă.

Să zicem că marţi ai un examen important la care nu eşti sigur că ai să reuşeşti (sau dai un concert, sau ţii o conferinţă). Pe un plan adînc de conştiinţă ai să crezi că marţi se isprăveşte timpul, că niciodată nu va veni o zi în care examenul să fie un eveniment trecut. Dar convingerea contrară de pe planul comportamentului te va face, spre pildă, să cumperi un bilet de tren valabil miercuri, ca şi cum miercuri va sfîrşi prin a veni şi marţi prin a trece ca orice altă zi.

Am putea să mai dăm multe exemple, mărturii ale pluralităţii planurilor conştiente, dar trebuie să ne întoarcem la Enescu . . . care era el însuşi o încarnare a acestei pluralităţi. Să vedem într-adevăr.

La repetiţii Enescu nu cînta frumos de obicei; intenţia lui era doar să-mi dea mie anumite indicaţii de interpretare. «Acuma nu cînt, zicea, ci schiţez; sau cînt de façon flémarde au possible *(cît se poate de moliu)». Dar alteori, fie că asistau la repetiţii oameni cărora vroia să le facă plăcere, fie din cine ştie ce capriciu, «îşi dădea drumul» ca în serile cele mai bune.*

Odată repetam Poemul de Chausson şi Enescu cînta minunat. Îl aveam în faţă încît ridicînd ochii, am fost impresionat de pasiunea adînc îndurerată pe care o exprima fizionomia lui; dar în aceeaşi clipă mi-a spus cu vocea cea mai calmă din lume: «Aici moderează puţin mîna stîngă».

Desigur pasiunea şi durerea de pe faţa lui erau sincere, dovadă felul admirabil cum cînta; dar emoţiile acestea existau pe un plan de conştiinţă adînc. Pe

https://biblioteca-digitala.ro

lîngă Enescu cel pasionat era atunci un Enescu calm şi atent la acompaniamentul meu.

Nenumărate indicii dovedeau atenţia lui Enescu îndreptată spre public, spre scenă, spre acompaniament, paralele cu cele mai admirabile interpretări. Emoţia puternică pe care o exprima cîntul lui era reală, el o resimţea cu adevărat. Dar dacă dînsa i-ar fi cuprins tot sufletul, Enescu ar fi fost zdrobit sufleteşte după fiecare concert. Nici un om n-ar fi putut rezista seară de seară la zguduirile de pasiune de care făceau mărturie concertele Enescu. Din fericire pasiunea rămînea îngrădită într-un plan limitat de conştiinţă şi marele talent al lui Enescu consta desigur, în parte, în arta de a da glas acelei pasiuni îngrădite, de parcă i-ar fi cuprins toate colţişoarele firii. Sînt înclinat să cred că lucrurile se petrec la fel cu toţi marii interpreţi.

De altminteri, cea mai mare parte din atenţia rece a lui Enescu era îndreptată nu spre exterior, ci chiar asupra interpretării. Enescu cel pasionat era continuu supravegheat şi îndrumat de un Enescu critic sever şi ponderat. Cred că ar trebui să li se atragă atenţia pedagogilor muzicali să dezvolte şi să educe în elevii lor atît planul de conştiinţă « emoţional » cît şi cel al « vegherii », ca să le zicem aşa. Pasiune cîtă vreţi, dar nu dezlănţuită, ci organizată şi călăuzită. Ca multe alte lucruri, o bună interpretare muzicală e compusă din contrarii.

Paul Valéry spune undeva: « Pour bien decrire un rêve, il faut être infinement éveillé ». (Ca să descrii bine un vis, trebuie să fii grozav de treaz). Această formulă, atît de evidentă în simplitatea ei, te face să presimţi că pluralitatea planurilor de conştiinţă joacă un rol şi în alte domenii ale artei, nu numai în interpretarea muzicală.

XIV

Eram la Tîrgovişte. Aci nu am fost invitaţi nicăieri după concert. Ne-am dus la restaurant.

Pe drum am băgat de seamă că un om se ţinea după noi. În restaurant nu ne-a urmat, dar la ieşire l-a oprit pe Enescu şi i-a spus cam aşa: « Eu sînt ţigan, lăutar. N-aveţi nevoie de un servitor? Nu vă cer nici o plată, vă servesc degeaba. Că vreau să prind de la dumneavoastră, să mă uit mai de aproape, cum faceţi? Rămîn la dumneavoastră oricît vreţi ».

Enescu a fost foarte mişcat. L-a luat pe lăutar cu el la hotel, l-a pus să-i cînte, i-a arătat cîteva « şmecherii ». La urmă i-a spus că nu-l poate lua cu el, pentru că într-una călătoreşte şi n-are nevoie de servitor. « Dar un lucru, te rog, dumneata cînţi frumos cîntecele populare romîneşti; lasă-te de romanţe. Sînt mai frumoase astea ţărăneşti, crede-mă, zău! »

XV

L-am auzit pe Enescu de nenumărate ori făcînd afirmaţia următoare (cu diverse variante): « Eu mă consider un compozitor; cînt la vioară, dirijez sau acompaniez la pian ca să-mi cîştig existenţa. »

Aproape în tot timpul liber Enescu lucra la compoziţii. Mulţumită memoriei lui unice compunea « în gînd » (cum zicea el), fără să fie nevoie să noteze diversele schiţe şi proiecte. Apoi copia din memorie cu cerneală lucru gata compus. Modificările nenumărate, rezultate a multiplelor revizii, Enescu le introducea în manuscris răzînd mai întîi cu un briceag textul anterior. Rasul acesta cu briceagul, spunea el, îi lua mult timp şi-l obosea. Într-unul din primele turnee, cînd nu cunoşteam încă « scara de valori » adoptată de Enescu, l-am întrebat dacă

https://biblioteca-digitala.ro

veşnicul ras cu briceagul nu-i oboseşte mîna: «Enescu: *Ba da; dar ce importanţă are asta?* — Eu: *(crezînd că nu m-am făcut înţeles): vreau să zic, dacă oboseala asta nu dăunează cîntatului la vioară.* Enescu: *Ba poate dăunează, dar asta n-are importanţă. Căci eu sînt în primul rînd compozitor . . .* »

Ca oricărui om, lui Enescu, laudele şi complimentele cunoscătorilor îi făceau plăcere dar . . . cu excepţia celor ce se adresau violonistului. *În această privinţă îmi amintesc următoarele mici întîmplări semnificative.*

În cursul unui lung turneu poposisem la Cluj pe vreo trei zile. Aci Enescu a primit — nu mai ştiu trimis de cine — un extras dintr-un jurnal francez, în care un important critic muzical aducea violonistului Enescu nenumărate laude hiperbolice. Politicos dar cu indiferenţa cea mai perfectă, Enescu a spus: « Sînt foarte măgulit », şi nu încăpea îndoială că nu era măgulit de loc. Am plecat de la Cluj cu un tren fără vagon restaurant, încît Cohen ne adusese mai multe pachete cu de-ale mîncării. Unul din ele era legat cu o sfoară avînd un nod atît de strîns, încît nici Cohen nici eu nu reuşeam să-l desfacem. Atunci Enescu, cu mîna lui atît de puternică, a strîns nodul de cîteva ori şi astfel l-a dezlegat. Ei bine, admiraţia noastră pentru această ispravă l-a măgulit întrucîtva pe Enescu, în orice caz mai mult decît laudele criticului.

În schimb cel mai sensibil era la complimentele aduse compozitorului. Cu inteligenţa lui lucidă şi cu umorul lui, Enescu făcea adesea haz de această slăbiciune a sa. «Ei, pe cutare nu l-am putut refuza: m-a luat pe coarda mea simţitoare, mi-a lăudat compoziţiile. La aşa ceva nu pot rezista ».

Adesea Enescu se plîngea de vioară, « de miţa asta antipatică pe care trebuie s-o tragi de coadă ca să miaune ». Altă dată spunea: « Nu eram făcut pentru vioară şi nici vioara pentru mine. Chiar dimensiunile mele se potriveau mai curînd cu violoncelul de pildă, între instrumentele de coardă, sau cu pianul ». (În ce priveşte dimensiunile, Enescu a trecut prin trei faze foarte deosebite: în tinereţe era subţire şi înalt; pe atunci, cum îşi amintea el cu melancolie, ziarele franceze vorbeau de « Enesco, long et mince comme un courant d'air »; prin 1930, a început să se îngraşe şi devenise înalt şi gras; în fine la bătrîneţe se micşorase într-atît încît noua generaţie nu vrea să creadă că Enescu fusese un om înalt). Dar nu totdeauna se plîngea de soarta lui de violonist. L-am auzit spunînd că-şi iubeşte meseria, că e minunat să reiei contactul cu publicul după o pauză mai lungă, că « nici o altă îndeletnicire nu te face să fii primit aşa de drăguţ de toată lumea », şi multe altele. Ba chiar mi-l amintesc spunînd: « Cînd sînt prost dispus vorbesc de rău vioara; e drept că e cam piţigăiată; dar există instrument mai sensibil, mai expresiv, mai omenesc? »*

L-am întrebat o dată: « celebritatea, ca multe alte lucruri, are laturi plăcute şi altele neplăcute; care din două precumpănesc? » Cu luciditatea şi cu dispreţul lui pentru locurile comune, Enescu mi-a răspuns: « precumpănesc cele plăcute. Părerea contrară e adoptată ca o consolare de cei ce n-au reuşit să devină celebri. Bodăgănesc, mă vait într-una că lumea dă prea mult ghes şi nu mă lasă să lucrez; dar ia să nu mai încerce nimeni să mă vadă, să trec neobservat, să vedem, mi-ar place? »

XVI

Enescu regreta amar că nu a reuşit să realizeze proiectul conceput de el în tinereţe: să strîngă bani suficienţi pînă la vîrsta de 40 de ani ca de atunci înainte să se poată dedica exclusiv compoziţiei. Războiul şi deprecierea valutelor, criza din

* Enescu, lung şi subţire ca un curent de aer.

https://biblioteca-digitala.ro

1929 cu falimentele de bănci îl făcuseră să piardă bună parte din ce agonisise. « Aşa că n-am încotro, trebuie să fac mai departe pe concertistul. Păcat ! Aşa cum plănuisem, pentru mine ar fi fost mai bine şi, îndrăznesc să spun, poate şi pentru muzică ».

XVII

Pentru Chausson, Enescu avea o mare admiraţie. « Cînd a murit atît de tînăr, la 40 şi ceva de ani, se pregăteau în mintea lui lucrări monumentale şi de mare valoare; poate geniale ? Şi ce curios! Chausson avea toate motivele să fie fericit şi mulţumit; era însurat cu o femeie încîntătoare, avea copii sănătoşi şi frumoşi; era foarte bogat; şi totuşi în tot ce a compus tragicul predomină. În toate lucrările lui, noi, tinerii admiratori de atunci simţeam comme un déchirement, ca o ameninţare grozavă care te mira. După accidentul stupid care a pus capăt vieţii unui mare creator, am înţeles: moartea năprasnică ce se apropia se făcea presimţită, îşi arunca umbra tragică cu ani înainte ».

Se ştie într-adevăr că Chausson şi-a găsit moartea printr-un accident destul de neobişnuit: în grădina vilei lui de lîngă Paris era o peluză în pantă rapidă; ca să facă plăcere unui băiat al lui, Chausson cobora panta într-un triciclu, cu copilul în braţe; triciclul s-a răsturnat şi l-a aruncat cu capul de o piatră lăsîndu-l mort pe loc. Copilul a scăpat neatins.

XVIII

Enescu a spus prietenilor săi că a terminat Oedip *la 27 april 1931, la Teţcani, în casa de ţară a nevestei lui. Totuşi l-am auzit afirmînd că a terminat* Oedip *cu cîteva luni mai înainte, la Tulcea. Eram toţi trei într-o birjă care ne ducea la gară, pe o dimineaţă ceţoasă. Îl aud pe Enescu spunînd: « Astă noapte pe la 2 am scris ultima notă din* Oedip*. Încă acum cîţiva ani mi se părea că n-am să termin niciodată opera asta, atît de mult lucru îmi părea că cere. Şi ce natural mi s-a părut s-o sfîrşesc ! » Probabil că în acelaşi an, la Teţcani, a făcut unele modificări pe care le-a considerat ca sfîrşitul adevărat.*

Acel concert de la Tulcea, din ajun, a rămas memorabil pentru mine şi din altă cauză: a fost prima şi ultima oară cînd am fost dus în triumf. Lucrurile s-au petrecut aşa: după concert, la plecare, Enescu ieşise în stradă, iar eu rămăsesem încă pe culoar în clădirea teatrului, ca să-mi oprind o ţigară. Am auzit vocea lui Enescu: « Staţi puţin, să vie şi domnul Gherea ». Repede, ca să nu-l fac să aştepte, am ieşit şi am sărit în birja unde Enescu era deja instalat; şi am pornit. Dar abia atunci mi-am dat seama că birja era trasă de o seamă de tineri, caii fuseseră deshămaţi iar pe capră se suise, în locul birjarului, tot un tînăr care pocnea vesel din bici. Toată lumea făcea haz. Enescu s-a sculat în picioare şi a strigat: « Nu vă osteniţi ! Nu sîntem grăbiţi. Mergeţi încet! » Iar la scoborîre în faţa hotelului mi-a spus cu zîmbetul lui cel mai drăguţ: « Poate te-a amuzat felul acesta original de locomoţie ? »

Odată, în nu mai ştiu care gară, s-a întîmplat ceva similar: un grup de studenţi care se întorceau de la un congres l-au recunoscut pe Enescu, l-au luat pe sus şi l-au plimbat astfel cîţiva paşi de-a lungul peronului. Dar Enescu i-a rugat insistent să-l lase jos, căci purta cutia cu vioara în mînă şi se temea de vreun accident.

XIX

Am vorbit mai sus de părerea lui Enescu despre publicul şi critica muzicală din Statele Unite. În ce priveşte cele cîteva mari orchestre americane, el le considera cele mai bune din lume. «Pe cînd eram în Statele Unite, povestea el, am fost poftit

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

odată să vizitez un observator astronomic. Printr-o lunetă enormă contemplam o învălmăşală de stele dintr-un colţişor al cerului; mi se spusese să apăs pe o mică manetă cînd am să vreau să mut cîmpul vizual; totuşi am fost surprins — plăcut surprins — cînd o slabă apăsare a mea a făcut să se rotească cogeamite luneta, de patru ori cît mine. Contrastul dintre micimea cauzei şi mărimea efectului era impresionant. O plăcută surpriză similară am resimţit cînd am dirijat prima oară orchestra din Filadelfia. Eram uimit cum cel mai mic gest e înţeles pe loc şi cum declanşează un efect cu totul disproporţionat faţă de cauză. Cum au procedat americanii ca să formeze aceste orchestre minunate? Mai întîi angajînd cu bani grei cei mai buni instrumentişti din lume şi mai ales din Europa; apoi impunînd în sînul orchestrei o disciplină deosebit de severă ».

XX

S-a vorbit mult de falsurile lui Enescu, cum s-a vorbit pe vremuri de notele false ale lui Arthur Rubinstein (care avea seri, se pare, în care îi scăpau nenumărate note alături). I se întîmpla într-adevăr lui Enescu, fie din cauza oboselii, fie din alte cauze, să facă multe greşeli. De altfel am văzut ce puţină stimă avea el pentru « cîntatul impecabil ». Dar anumite falsuri ale lui Enescu aveau rostul lor, aveau o anumită expresie şi erau evident voite. Spre exemplu: la sfîrşitul părţii întîi a concertului de vioară a lui Beethoven, după terminarea cadenţei, solistul cîntă pentru a multa oară faimoasa temă a doua pianissimo şi cît se poate de potolit. Ei bine, Enescu cînta uneori acest pasaj, parcă dibuind, căutînd parcă locul notelor pe care le nemerea întîi alături, un om croindu-şi drumul prin ceaţă; şi astfel auzeai o muzică minunată prin expresivitate şi prin puterea cu care îţi comunica intenţia emotivă. Alteori (de pildă în partea a doua a sonatei de Frank, sau în poemul de Chausson) aveai impresia că cineva se repede să prindă o notă (care era punctul culminant al pasajului) dar că elanul cu care se repede e atît de mare, încît îl proiectează dincolo de ţintă şi că trebuie să se întoarcă înapoi să găsească nota căutată. Falsul acela de o clipă care preceda nota justă îţi dădea o extraordinară impresie de energie nestăpînită, de violenţă irezistibilă.

De altfel, Enescu spunea că-i place să fie acompaniat în anumite bucăţi de un pian foarte uşor dezacordat.

XXI

Cînd te gîndeşti cît de mult a muncit Enescu toată viaţa pe toate tărîmurile muzicii, te miri că era totuşi un om cult, că, de pildă, cunoştea destul de multă literatură. Dar şi aci era omul specialităţii sale: nu-l atrăgea şi nu-l interesa în literatură decît ceea ce era, într-un fel sau altul, în legătură cu muzica.

Într-o seară, în tren, a început să-mi vorbească de « Război şi Pace » de Tolstoi. I-am citat cîteva pagini deosebit de frumoase, dar ele nu păreau să-l intereseze. « Ţii minte, m-a întrebat, noaptea care precede moartea lui Petia Rostov? Petia are 16 ani, e voluntar în război, ştie că a doua zi are să fie o luptă, prima lui bătălie. (Şi chiar moare în lupta aceea.) De emoţie şi de bucurie nu poate adormi de-a binelea. Într-un semi-vis aude nişte coruri minunate pe care le conduce voinţa lui. „Acum intră vocea femeilor. Acum bărbaţii tac. Ah, ce frumos". Şi deodată îşi dă seama că se crapă de ziuă ».

Eram într-o gară mică şi păcătoasă şi aşteptam un tren. Sub imboldul unui capriciu neaşteptat, Enescu, de obicei tăcut cu străinii, încerca să intre în vorbă cu un ţăran localnic. « Unde duce drumul cela de colo? » — « Nu duce nicăieri, doar pînă la satul X». — « Dumneata ai fost vreodată la Bucureşti?» — « N-am fost

https://biblioteca-digitala.ro

*niciodată ». Descurajat Enescu încetă interogatoriul. Deodată exclamă: « Des routes qui ne menent nulle part, des paysans qui ne partent jamais *, asta-i curat Maeterlinck! » Şi a continuat să improvizeze o parodie a manierei lui Maeterlinck remarcabil de reuşită. Cum mă miram că cunoaşte atît de bine pe Maeterlinck, Enescu mi-a explicat: « Ştiu pe de rost* Pelléas et Mélisande *a lui Debussy şi îmi place mult* Ariane et Barbe Bleue *a lui Dukas ».*

XXII

« Ar fi suportabilă gloria, dacă n-ar exista admiratorii indiscreţi! » Această exclamaţie i-a scăpat *odată lui Enescu, care de obicei se făcea a nu şti că este celebru. Într-adevăr admiratorii indiscreţi dădeau mult de furcă lui Enescu. Dacă ar fi primit pe toţi oamenii care ar fi vrut să-i exprime admiraţia lor, să facă cunoştinţă cu gloria noastră naţională, să nu uite nici în mormînt că au stat de vorbă cu Enescu, să-i mulţumească pentru clipele de neuitat ce i le datorează etc., cele 24 ore ale zilei şi nopţii ar fi fost cu mult insuficiente.*

Pentru apărarea lui Enescu exista între el şi Cohen o convenţie tacită: Cohen « făcea de gardă », spunea că « maestrul » nu e acasă, repezea, descuraja sau trimitea la plimbare. Dacă totuşi vreun admirator reuşea să treacă de bariera Cohen, dădea de un Enescu totdeauna politicos şi uneori amabil. La opera aceasta de protejare a lui Enescu am colaborat şi eu. Cum n-am fost găsit apt pentru gonirea vizitatorilor, mi s-a dat altă însărcinare: ades, în tren, vreun tovarăş de compartiment îl recunoştea pe Enescu şi « îl lua în antrepriză » să-i afle părerile despre cîte în lună şi-n soare. Rolul meu era atunci să atrag omul într-o convorbire în doi, astfel ca Enescu să poată dormi sau dormita în colţul lui. De obicei interlocutorul meu opunea oarecare rezistenţă, răspundea scurt şi acru, dar pînă la urmă n-avea încotro. Enescu mulţumea întotdeauna cu căldură pentru asemenea servicii. « Bogdaproste! Ai fost tare drăguţ! Vous êtes un frère! »

Enescu avea darul să adoarmă aproape după voie. L-am văzut adesea în tren rezemîndu-se comod şi zicînd: « Acuma să-i trag un somn »; şi într-adevăr, după 10—15 secunde adormea. Uneori, în drum spre Bucureşti, Enescu dormea încă după Chitila. Cohen îşi pierdea răbdarea: « Hai, maistăre, sosim, sosim! » Enescu deschidea un ochi pe jumătate şi arunca o privire pe geam: « Da. . . da . . . » şi dormea mai departe. Şi nu se trezea de-a binelea decît cînd trenul intra în staţie.

Îmi povestea odată: « Cînd eram tînăr mi se întîmpla să nu dorm acasă în pat, ci pe o bancă într-un parc. Era foarte frumos. Nu e nimic mai impresionant în natură decît revărsatul zorilor. Aveam într-adevăr impresia că numai eu m-am trezit şi că toate dorm încă în jurul meu; şi asistam apoi cum toate se trezeau cu încetul ».

XXIII

Spunea Enescu: « Orga e instrumentul cel mai bogat, cel mai multilateral, cel mai încîntător pentru executant şi de aceea. . . foarte periculos. Într-o vreme am avut la dispoziţie mult timp o orgă, mică, dar destul de mare ca să mă încînte. La început petreceam un ceas, două, la instrumentul acesta diabolic; pe urmă trei, patru. Şi pe nesimţite ajunsesem să cînt la orgă tot timpul liber, îmi trecea serios prin minte să mă fac organist. În fine je me suis ressaisi et j'y ai mis le hola *(mi-a venit mintea la cap şi am pus piciorul în prag). Mult timp n-am mai pus mîna pe vreo orgă.* Si je m'étais laissé aller *(dacă mi-aş fi dat drumul) n-aş mai fi realizat*

* Drumuri care nu duc nicăieri, ţărani care nu pleacă niciodată.

https://biblioteca-digitala.ro

nimic toată viaţa. Orga a fost pentru mine ceea ce sînt pentru alţii morfina, cocaina, opiul sau alcoolul ».

XXIV

Sosisem la Constanţa pe o vreme radioasă. Abia aşteptam să văd marea, de care nu mă mai bucurasem cîţiva ani; şi într-adevăr marea era . . . aşa cum o ştiţi, cînd e timpul frumos. La masă am sosit entuziasmat şi l-am întrebat pe Enescu dacă a fost şi el pe malul mării în dimineaţa aceea, sau dacă se duce după prînz. « Aşa eram şi eu cînd eram de vîrsta dumitale, adică tînăr, mă entuziasmam de „frumuseţile naturii". Acuma am de lucru, dimineaţa am lucrat, după masă voi face la fel. Soarele ăsta care-ţi scoate ochii mi-e foarte antipatic, prefer de mii de ori timpul înnourat ».

Astfel de « ieşiri » împotriva « naturii » avea Enescu destul de des. Alteori însă vorbea dimpotrivă. Astfel l-am auzit admirînd cu entuziasm un peisaj de toamnă, tot şirul Bucegilor văzuţi de la vila lui (Luminiş), şi chiar descriind cu emoţie o furtună în oceanul Atlantic.

Ce vor fi fost acele ostentative manifestări de dispreţ ale lui Enescu pentru natură? Era mai întîi, desigur, tendinţa (de care am mai vorbit) de a nega locul comun romantic despre « artist », Enescu avea aerul să spună: « Vă pare bine stabilit că artistul trebuie numaidecît să fie îndrăgostit de natură? Ei bine, aflaţi că natura mi-e perfect indiferentă ». Dar nu era numai asta.

I-am citat odată lui Enescu, o afirmaţie atribuită lui Caragiale: « Degeaba! Natura aşa cum o am sub frunte e mai frumoasă ca cea de afară! » L-a interesat vorba asta şi a început să comenteze pe larg: « Eu cred că lui Caragiale îi plăcea mai mult natura decît voia să recunoască, dar se simţea obligat s-o ignoreze, să se retragă în lumea lui, cea din dosul frunţii. Acolo trebuia să creeze. N-avea timp, asta era, n-avea timp să caşte gura la natură. Eu sunt departe de a fi un Caragiale, dar şi eu păţesc la fel. Nu pot cheltui timp şi energie cu ce-mi place, în afara lumii mele, a muzicii. Ca copil aveam oarecare talent la desen şi la pictură. Dacă alegeam arta picturii, aş fi putut să mă bucur de frumuseţile naturii fără să mă mustre conştiinţa. Dar aşa cum stau lucrurile, mi se pare că-mi trădez misiunea de cîte ori mă preocup de ceva în afara domeniului muzicii. Să ştii că eu am avut aplicare serioasă spre lenevie. Dar am fost un leneş persecutat, chinuit de gîndul că trece timpul, că pierd vremea. »

Într-adevăr, pe măsură ce Enescu îmbătrînea, grija lui să economisească timp şi energie progresa din ce în ce. L-am auzit făcînd spre exemplu, socoteli de felul următor: « Trebuie să mă tund. Azi e luni. Joi la 12 sosim la Sibiu şi tragem la hotelul cutare. N-are rost să mă apuc de lucru înainte de masă, pentru jumătate de ceas, şi jos, chiar în hotel e un bărbier bun. Aşa pierd cel mai puţin timp. Hotărît, mă tund joi între 12 1/2 şi 1. »

Odată mi-a spus: « După cum închizi ochii ca să te aperi de prea multă lumină, m-am obişnuit să-mi închid urechile, adică auzul, cînd mi se vorbeşte, mai ales cînd îmi vorbesc cucoane. E o odihnă şi plăcută şi utilă. Cît îţi vorbeşte fără să te întrebe nimic, merge foarte bine, dar altfel rişti să faci gafe. Zilele trecute o cucoană m-a întrebat de cîte ori am fost în America şi am răspuns: Da, desigur! »

XXV

Cred că era într-un turneu din 1930 cînd Enescu lucra cu pasiune toate clipele libere la Oedip. Se simţea cum îl preocupă ideea operei lui şi orice alt subiect îl agasa sau îl plictisea.

https://biblioteca-digitala.ro

ENESCU împreună cu YEHUDI MENUHIN şi muzicologul E. CIOMAC

Îmi spunea: « Aş vrea, contrar de ce se petrece în dramele wagneriene, să se înţeleagă tot ce spun personajele, încît publicul să poată cu adevărat urmări acţiunea dramatică paralel cu muzica. Şi în Oedip au să fie leit-motive, ca şi la Wagner, dar rolul lor va fi întrucîtva diferit, sensul lor mai puţin precis.

Odată, cînd am aflat o veste grozavă pentru mine şi cu totul neaşteptată, mi s-a părut că-mi răsună o mare detunătură în urechi. Unii prieteni mi-au spus că au avut aceeaşi impresie în ocazii similare. Aş vrea ca, atunci cînd Oedip află vestea groaznică, cînd aude cuvintele ,,e fiul lui Laios'', să răsune o detunătură, la nevoie să se tragă un foc în culise ». După cum se ştie, Enescu a renunţat la această idee.

« Sper să conduc eu pregătirile şi repetiţiile reprezentării lui Oedip la Paris. A, gîndul ăsta mă bucură de pe acum ! » Exclamaţia aceasta a fost ceva foarte rar şi neaşteptat la Enescu, care era extrem de discret şi nu-şi manifesta niciodată plăcerile sau suferinţele intime.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai tîrziu mi-a povestit că în timpul repetițiilar lui Oedip, coristele i-au trimis a delegație care să-l asigure că ele au să-și dea toată osteneala: « Parce que vous êtes un chic type, monsieur ! » (Pentru că ești un tip fain, domnule !)

XXVI

L-am auzit pe Enescu odată luînd apărarea compozitorilor așa-ziși « plagiatori »: « Wagner a „împrumutat" teme de la toți contemporanii lui, pînă și de la Mendelsohn pe care îl detesta ca om; asta nu-l împiedica să fie Wagner, iar Liszt îi mulțumea pentru onoarea pe care i-o făcea folosindu-i temele. Cînd cineva i-a spus lui Brahms că tema din finalul primei lui simfonii seamănă cam tare cu cea din finalul simfoniei a 9-a de Beethoven, Brahms i-a răspuns: „Das kann jeder Esel sehn" (asta o vede orice dobitoc). Pe urmă: de ce să fie permis unui compozitor să-și însușească o melodie populară, iar una de un alt compozitor nu? Cunoști pățania lui Lalo? Înainte de a compune „Rapsodia Norvegiană", Lalo a fost prin Norvegia ca să se pătrundă de atmosfera țării și să cunoască folclorul ei la sursă. A auzit niște țărani cîntînd un cîntec care i-a părut frumos și plin de caracter. L-a notat și l-a întrebuințat în „Rapsodia Norvegiană" Cînd colo s-a pomenit acuzat de plagiat: era un lied de Grieg. Lalo nu ținuse seamă că se află într-o țară destul de civilizată ca țăranii să cînte și compoziții culte. Părerea mea e că după cum, cînd scrii un articol, ți-e permis să citezi din cutare sau cutare autor, ar trebui să fie îngăduit și compozitorilor că citeze pe cei pe care îi admiră ».

XXVII

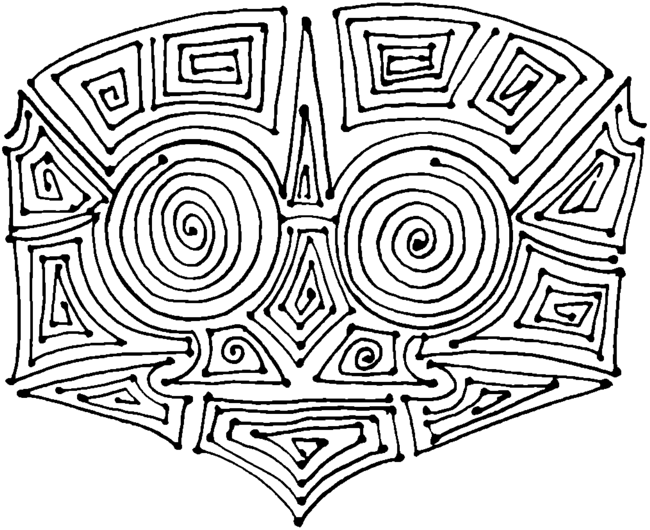
Spunea Enescu: „De cîteva zeci de ani, interpreții au luat obiceiul să cînte prea repede părțile iuți din lucrările clasicilor. Un « allegro » de Mozart trebuie cîntat cu veselie și voie bună, nu să dai impresia că ți-e frică să nu scapi trenul. De ce a alunecat interpretarea pe panta iuțelii? Cred că din două cauze: pe de o parte pentru că acum toată lumea, interpreții ca și auditorii, au mai puțin timp ca pe vremuri; pe de alta pentru că interpreții vor să-și arate măiestria, cînd de fapt. datoria lor e să spună ce-a vrut Mozart, nu să facă ei pe grozavii.

O altă modă e acum să cînți clasicii, și mai ales pe Bach, fără sensibilitate, cu răceală, parcă indiferent, sub cuvînt că trebuie să cînți « în stil ». Nimic nu îndreptățește părerea că Bach ar fi preferat o așa interpretare: după cîte știm, era un om vioi, plin de viață și chiar violent. Dacă ar auzi el cum îi cîntă unii muzica, Bach i-ar lua cu pietre, le-ar arăta el răceală! Frica asta de « sentimentalism » a dus la multe prostii! Și e complet inutilă: dacă e unul lipsit de gust, degeaba cîntă rece, tot vulgar are să sune."

XXVIII

Am spus mai sus cît de clar se simțea la Enescu « pluralitatea planurilor de conștiință ». O altă categorie din amintirile mele arată și ele că Enescu, mai mult ca alții, avea darul acesta, să zicem, al multiplicității. În viața de toate zilele și mai ales cu străinii, Enescu era calm, binevoitor, politicos. I se întîmpla totuși uneori să se înfurie; era o furie adevărată, sinceră, și totuși supraveghiată și controlată. Odată în tren s-a supărat rău pe un conductor care-i dăduse niște informații greșite ce ar fi putut să ne facă să nu ajungem la timp pentru un concert într-un oraș. Exasperarea și obida erau evidente în strigătele lui. Și totuși, abia se retrăsese vinovatul și Enescu spunea liniștit și bine dispus: « Ce să-i faci? Sîntem o țară de oratori. O săpuneală de asta prinde bine, și-ți verși focul. »

https://biblioteca-digitala.ro



RAINER MARIA RILKE

MUZICA

Muzica: respiraţia statuilor, poate
liniştea tablourilor. Tu cuvînt, acolo unde cuvintele
sfîrşesc, timp
aşezat vertical pe direcţia inimilor ce pier.
Simţiri, către cine? O, tu, metamorfoza
simţirilor, în ce? Într-un peisaj sonor.
Tu străino: Muzica. Tu, din noi înşine desprins
cuprins al inimii. A noastră din adîncul adîncului,
tu, care depăşindu-ne, ne smulgi din noi înşine —
sfîntă despărţire:
căci lăuntrul îl aflăm împrejur,
depărtare mult străbătută, ca pe o altă
faţă a văzduhului,
pur,
grandios,
de-ne-mai-sălăşluit într-însul.

În romîneşte de DAN CONSTANTINESCU

COCTEAU — Omagiu lui Stravinsky ▲

https://biblioteca-digitala.ro

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

MUZICA

Tu eşti în liniştita noapte
această cîntătoare undă
în care, fragede, de-a pururi,
stau stelele, ca nişte crini
suavi, într-un cristal adînc.

În romîneşte de VASILE NICOLESCU

CARL SANDBURG

OMUL NUMERELOR

(Pentru fantoma lui JOHANN SEBASTIAN BACH)

Era făcut să se minuneze de numere.
Culca un cinci lîngă un zece
ca într-un leagăn,
făcîndu-le să se iubească.

Lua un şase ş-un şapte
şi le punea să se certe
şi să se bată pentru nişte arşice.

Trezea cîte un doi, cîte un patru
din somnu-i de prunc
şi-l adormea la loc, cu-o atingere-uşoară.

https://biblioteca-digitala.ro

Dichisea cîte un opt, cîte un nouă
dîndu-i să poarte o barbă de prooroc,
şi-l ducea apoi în munţi, printre neguri.

Aduna toate numerele pe care le ştia,
le înmulţea cu altele noi
şi scotea din ele o rugăciune a Numerelor.

Pentru fiecare din cifrele ce alcătuiesc un milion în tăcere
descoperea cîte un soţ
ca să-i lumineze drumul în beznă.

Cunoştea numerele prielnice dragostei,
numerele care poartă noroc,
numerele care leagă marea şi stelele.

A murit minunîndu-se de numere
şi rostind — ca pe-un număr — : Adio !

CUNOAŞTEREA TĂCERII

Există aproape totdeauna o muzică
pentru sufletele singuratice.
Cînd muzica amuţeşte, rămîne tăcerea
identică aproape cu mişcarea muzicii.
A cunoaşte tăcerea însemnată a cunoaşte muzica însăşi.

În romîneşte de PETRE SOLOMON

https://biblioteca-digitala.ro

BORIS PASTERNAK

M U Z I C A

Casa creştea cu treptele spiralei
Pe scara afumată,-n tropot
Ridică un pian hamalii
Ca în clopotniţă un clopot.

Astfel pianul îl urcară,
Deasupra mării agitată,
Precum o dăltuire rară
Pe marele platou de piatră.

Şi iată instrumentu-n casă,
Oraşul mare, zgomotos,
Ca o cetate-n mit rămasă
Imens i se aşterne jos.

Omul scrută cu o privire
De la etajul cinci, pămîntul,
Ca un stăpîn chemat de fire,
Să-i dea rotirea, susţinîndu-l.

Întors, el răstopi în cînt
Nu o ştiută-anume piesă
Ci-ntr-un coral, propriul său gînd,
Codrul adînc, vuind o messă.

Flăcări roind, apă-n şuvoaie,
Zbucnesc pe rînd improvizaţii,
Totu-i aici: strada în ploaie,
Cu-al lor destin — însinguraţii.

Aşa, trezit de-o reverie,
Cu sfînta sa naivitate,
A încercat Chopin s-o scrie
Pe un pupitru-n miez de noapte.

Cu ani luînd-o înainte
Să se sortească nemuririi,
Pe case dănţuind smintite
Zburau frumoasele Valkirii.

Ori în tumulturi infernale
Din tot ce înseamna dantesca
Văzu Ceaikovski sala-n jale
Pentru Paolo şi Francesca.

În romîneşte de VICTOR FRUNZĂ

https://biblioteca-digitala.ro

VASILE NICOLESCU

Sugestia muzicii și literatura

Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on; not to the sensual ear, but, moreendeared, pipe to the spirit ditties of no tone.

(*Keats*, Ode on a Grecian Urn)

Un poet englez cu gustul paradoxului şi al distincţiei stilistice compusese un poem în proză, cu un păstor care avea darul miraculos de a povesti sătenilor fascinaţi întîmplări incredibile cu nimfe şi sylvani văzute în timpul zilei. Odată, însă, intervine poetul, păstorul a văzut într-adevăr nimfe şi sylvani. Iar seara în loc de obişnuita povestire, păstorul le spuse consternat: « astăzi n-am văzut nimic ». Subtilitatea « fabulei » lui Wilde e mai revelatoare chiar decit s-ar părea. Instaurată şi codificată de romantism, sugestia artistică, indiferent de şcolile şi canoanele estetice următoare, ea capătă paşaport pentru toate zonele frumuseţii multiplicînd vibraţiile sensibilităţii moderne, lărgind decisiv hotarele percepţiei estetice. Am putea face o constatare numai aparent curioasă: pe măsură ce aria cunoştinţelor umane se lărgeşte, pe măsură ce nevoia de ordonare, de sistematizare a cunoştinţelor despre materie, lume creşte, arta — şi ne referim aici la arta majoră a timpurilor moderne — fără a-şi căuta un refugiu din faţa evidenţei, clarităţii, logicii, raţiunii, lucidităţii, cum s-ar putea crede pripit, cultivă cu precădere sugestia, simbolul, corespondenţele lăuntrice ale lucrurilor. Elementul numenal testamentat de Kant şi neokantieni ca incognoscibil, impenetrabil, devine în cadrul unui proces istoric şi ştiinţific foarte complex tărîmul unor sondări certe ale căror rezultate fizica le anexează ca date definitive şi punţi către noi şi noi adevăruri. Invulnerabilele altădată geometrii euclidiene cu determinări absolute şi fixiste devin prin-

https://biblioteca-digitala.ro

*revoluţionarea cunoştinţelor umane dintr-odată caduce, inoperante în faţa noilor date ale cunoaşterii impunînd totodată sistemul geometriilor neeuclidiene. Descoperirea structurii atomice complexe a materiei, descoperirea radioactivităţii şi a teoriei relativităţii, a cîmpului, înlocuiesc unele principii fundamentale ale tabloului mecanicist asupra naturii: structura discontinuă a materiei, indivizibilitatea, impenetrabilitatea şi imobilitatea atomilor, constanţa masei. Privit de aproape noul tablou al căutărilor din această perioadă este foarte complex şi contradictoriu în dialectica mişcării sale. Trecerea din macro în microcosm, în lumea aparentei nesubstanţe sub regimul observării ştiinţifice riguroase nu poate să nu provoace şi în sfera artei lărgirea ariei de impresionabilitate a sensibilităţii umane, nevoia de a exprima într-un limbaj nou, cu mijloace noi şi complexe această impresionabilitate. În aceste condiţii sugestia, indiferent de natura şi densitatea ei, are darul de a deschide orizonturi din ce în ce mai adinci în lucruri. Superba idee hugoliană: «nimic nu deşteaptă şi nu prelungeşte mai mult uimirea visătorului decît aceste exfoliaţii misterioase ale abstracţiunii în realitate aparţinînd îndoitei regiuni, una exactă şi cealaltă infinită a cugetării omeneşti» *, apoteozà în fond sugestia filozofică, cuprinzătoare, a cărei rădăcină unică are ramificaţii în regiuni diferite. Dar sugestia propriu-zisă şi funcţia ei par definite mai exact în versurile înscrise pe frontispiciul acestui articol aparţinînd romanticului Keats:*

O, dulce-i melodia auzită, mai dulce totuşi
aceea care nu s-aude. Fluer, nu-ţi curma suflarea,
cîntă numai, mai încet, tot mai domol
urechii dinăuntru doar să-i dai ocol.

(*Trad.* Lucian Blaga)

Freamătul materiei, vibraţia nesfîrşită a lumii, vijeliile, tunetele, vuetele de cascade, exploziile de lumină ca şi inefabilul existenţei prin surdina unei simple sugestii capătă o forţă şi o putere de insinuare şi iradiere neobişnuită. Fără ierarhizări şi clasificări rigide — sugestia condensînd o mare complexitate de nuanţe şi stări ale spiritului — putem vorbi de sugestii muzicale, plastice, poetice etc., care să pună în mişcare un întreg univers de sentimente. Dar tot atît de bine putem vorbi de o sugestie care să le absoarbă pe toate — e drept manifestîndu-se printr-o dominantă sau alta. În cele ce urmează vom vorbi de sugestia muzicală, încercînd să surprindem efectul ei în literatură, capacitatea şi forţa ei de a îmbogăţi universul acesteia.

Sugestia muzicală se instaurează ca o putere germinativă extraordinară în sensibilitatea artistică a lumii. Poezia, proza, teatrul, eseul filozofic chiar, îşi anexează de multe ori şi mai întotdeauna în opere de răsunet sugestia muzicală. Stări difuze sau contradictorii ale spiritului, spasme interioare, răsuciri dureroase, anxietăţi, căutări, elanuri îşi găsesc albia de expresie adesea în unda fluidă a muzicii, în contrapunctările, în revenirile imperceptibile sau explozibile care îi agită suflul sonor. Există indiscutabil o putere incantatorie excepţională a muzicii care înnobilează versul sau fraza dintr-o proză, o replică de teatru sau un paragraf eseistic. Şi observaţia nu vizează efectul exterior, stilistic, ci substanţa emoţională, sentimentul lăuntric, conţinutul uman afectiv, bogăţia şi autenticitatea acestuia. Proza mai mult decît poezia chiar susţine oţios Henri Bremond stă sub consemnul verlaine-ian «De la musique avant toute chose». *Ideea puristului*

* *V. Hugo, Shakespeare. Ed. Nelson, p. 196*

https://biblioteca-digitala.ro

catolic, cu toată exagerarea pe care o cuprinde are şi observaţia pătrunzătoare fără de care capitole întregi ale prozei lui Proust, Huxley, Woolf ar fi mai greu de explicat. Faţă de muzica mai rigidă a versului, şi totuşi disonantă « la drept vorbind mai rebelă mişcărilor spontane şi imprevizibile ale sufletului, proza preferă ritmurile suple şi mobile, rînd pe rînd vii sau antrenante, precise sau imperceptibile, nebănuite mai ales. . . muzică pură şi aproape celestă; imaterială, înaripată, jenată să semene zgomotelor greu cadenţate ale pămîntului * . . .» etc. *De sub crusta fragilă a acestui purism răzbate cum am văzut şi observaţia realistă privind disponibilitatea prozei de a-şi mula materia pe efluviile muzicii, de a exprima cu o putere infinit mai adîncă decît se crede inefabilul sufletului omenesc. Literatura celei de-a doua jumătăţi a secolului 19 sau cea a secolului 20 înregistrează opere şi capodopere ale genului în care sugestia muzicală a dat un ferment ale cărei fericite consecinţe estetice pot fi sondate la nesfîrşit. Avînd valoare de simbol, de element particular intrat în ţesătura narativă a unei cărţi, decor sau fundal de acţiune, element de subtext, sugestia muzicală a hrănit proze memorabile, străbătute de adînci şi revelatorii semnificaţii* (Sonata Kreutzer *de Tolstoi,* Jean Cristophe *de Romain Rolland,* În căutarea timpului pierdut *de Marcel Proust,* Contrapunct *de Aldous Huxley,* Tristan, Familia Buddenbrook *şi mai ales* Doctor Faustus *de Thomas Mann şi atîtea altele de mai mare sau mai mică importanţă). « Contrapunct», poate cel mai valoros roman al prozatorului englez, mai dens ca observaţie realistă şi mai bogat în caractere, creşte dintr-o foarte unitară şi organică sugestie muzicală contrapunctică. Psiholog lucid, echilibrat, cu o detaşare aproape cinică de realităţile observate, Huxley e un indiscutabil poet al ideii, al înţelesurilor grave ale lucrurilor. Ideea muzicală de contrapunct izvorăşte cum s-a spus din armonia cosmică, din armonia adîncă a existenţei.*

Deducţia intuitivă a elementului contrapunctic declanşează în fantezia lirică a romancierului viziuni care ajută la închegarea celor mai rezistente pagini ale cărţii. Lordul Tantamount trăind în aerul pur al marii muzici, de unde şi viziunile sale, întors cu o poză aproape transcendentală asupra vieţii obişnuite, are după lectura lui Claude Bernard intuiţia cutremurătoare a unităţii cosmice: „Citi aceste cîteva fraze, la început din plictiseală, apoi le reciti de mai multe ori, cu atenţia încordată. « Viaţa animalului nu e decît un fragment din viaţa totală a universului ». . . Atunci, sinuciderea? Un fragment din univers s-ar putea distruge. Nu, să se distrugă nu e cuvîntul potrivit. Nu s-ar putea distruge cu nici un efort. Bucăţi de animale şi de plante devin deci fiinţe omeneşti. Ceea ce a fost într-o zi o pulpă de oaie, sau o foaie de spanac, a devenit într-altă zi parte integrantă din mîna care a scris, din creierul care a conceput mişcarea lentă a simfoniei Jupiter. Şi a sosit o altă zi, în care treizeci şi şase de ani de plăceri, suferinţe, dorinţe, dragoste, muzică, cu virtualităţi infinite de melodie şi de armonie, s-au spulberat într-un colţ necunoscut dintr-un cimitir din Viena, pentru a se transforma în iarbă şi plante, care, la rîndul lor au devenit oi, ale căror pulpi au fost şi ele transformate de alţi muzicanţi al căror corp, la rîndul lor. . . Toate acestea erau evidente, dar pentru lord Edward fură o revelaţie. Brusc şi pentru întîia oară avu conştiinţă de solidaritatea sa cu lumea . . . « Un părtaş în concertul universal al lucrurilor ». S-ar spune muzică, armonie, contrapunct, modulaţii. . .“

Într-un comentariu mai vechi Silvian Iosifescu sezisa cu fineţe că romancierul acorda muzicii calitatea unui mijloc de exprimare sufletească totală, necenzura-

---

* *H. Bremond, Les deux musiques de la prose, Paris, 1924, p. 113.*

https://biblioteca-digitala.ro

bilă, o cale prin care stările latente, difuze ale spiritului, valorile afective își găsesc o poartă să erupă; « De aici căldura, sinceritatea și avîntul în opera sa din această perioadă, ce se întîlnesc în toate paginile referitoare la muzică » * amintind de analiza quintetului de Mozart în « Cerc vicios », de cea a quartetului în la minor de Beethoven, de suita pentru flaut de Bach din « Contrapunct »: « O duzină de violoniști și de violonceliști își frecau instrumentele la comanda lui. Și marele Pongileoni își săruta flautul umed — sufla printr-o deschizătură și o coloană de aer cilindric începea să vibreze; meditațiile lui Bach umpleau sala. . . Crezi că ai găsit adevărul: clar, precis, fără posibilitate de eroare, e enunțat de către viori; îl ai, îl păstrezi în triumf. Dar iată că îți scapă, spre a se prezenta din nou sub o înfățișare cu totul deosebită printre violoncele și apoi sub forma coloanei de aer vibrant a lui Pongileoni. Diversele părți trăiesc fiecare o viață distinctă, se ating, drumurile lor se încrucișează o clipă pentru a crea o armonie finală și perfectă — se pare — dar se smulg iarăși una de alta. . . » Ce alte asociații subtile ar fi reușit să dea o mai limpede și vibrantă imagine a unității și diversității cosmice? Prin înlănțuirea patetică a unor asemenea asociații surprindem pe de altă parte o psihologie scormonitoare de probleme, neliniștită, gravă, dimensiunile unei vieți interioare. Cu un registru poate mai subtil, mai nuanțat psihologic, Proust acordă muzicii în paginile sale o valoare aproape funcțională. Urmărind mai ales metamorfozele interioare ale psihicului uman, evoluția în timp, modificările abia perceptibile sau reale ale acestuia, atent la pulsațiile și contradicțiile, la zborurile limpezi și rătăcirile lui obscure, Marcel Proust relevă cu o putere extraordinară, impresia « multiplicității de planuri în profunzime a sufletului omenesc »: — « Un parfum, o frază muzicală, un cuvînt auzit, un gest întîmplător pun în mișcare serii întregi de sentimente și idei, învie emoții ațipite, urcă din adîncuri remușcări chinuitoare declanșează patimi **. Nu îmi imaginez dragostea lui Swann pentru Odette fără celebra frază din sonata lui Vinteuil, frază care regrupează stări de conștiință, sudează afecte, dă pentru moment un sens existenței personajului, îi sugerează chiar posibilitatea unui soi de reîntinerire. Ceea ce la început pare eroului nedeslușit, vag, imperceptibil, impresie dispersată și rarefiată devine lent punct central, obsesiv în jurul căruia se învîrte amețitor întreaga sa existență sufletească, stîrnind asociații tot mai profunde și surprinzătoare. Proust care ascultă cu discretă voluptate pe Wagner, Cézar Frank, Gabriel Fauré, Paul Dukas, Claude Debussy și alții intuiește secretul puterii de seducție pe care îl exercită muzica asupra oamenilor, capacitatea acesteia de a scoate la suprafață, din adîncimile neobișnuite ale spiritului, stări necunoscute. Swann devine sub vraja frazei muzicale vibratil și asociativ pînă la a fuziona cu tot ce-l înconjoară: « La început, gustase numai calitatea materială a sunetelor secretate de instrumente. Și încerca o mare plăcere cînd văzuse că deasupra liniei viorii firave, rezistentă, densă și directoare, masa partiturii de pian încerca deodată să se ridice într-un freamăt lichid, multiformă, indiviză, plană și întreciocnită ca agitația nălbie a valurilor pe care clarul de lună le farmecă și le bemolează. Dar, la un moment dat, fără să fie în stare să deosebească limpede un contur, să dea un nume plăcerii pe care o încerca fermecat pe neașteptate, încerca să aleagă fraza sau armonia — nici el nu știa — care țîșnea și-i deschisese mai larg sufletul, după cum anumite miresme de trandafir care circulă în aerul umed al serii au însușirea să ne dilate nările. . . fraza apărea dansantă, pastorală, intercalată, episodică, aparținînd altei lumi. . . Ea se strecura în cute simple și nemuritoare. . . »

* Oameni și cărți. Ed. de Stat, 1946.
** T. Vianu, Marcel Proust, În căutarea timpului pierdut. Ed. Fundațiilor 1945.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru Thomas Mann muzica e realitatea cea mai profundă a scrisului său. Muzica are aici o valoare aproape materială, obiectivă din care întrupează eroi, caractere, pasiuni. Universul său întreg este străbătut de vibrațiile și impulsiunile muzicii. Ceea ce era la Huxley sugestie simplă, leit-motiv Două sau trei Grații *sau prilej de meditație și ficțiune inedită, la Thomas Mann devine substanță vitală ca sîngele pentru organism, oxigenul pentru flacără. Dacă o nuvelă ca* Tristan *rezistă mai puțin în cadrul discuției — atmosfera wagneriană din* Tristan și Isolda *refăcută cu ajutorul parafrazei lirice e suprapusă unei scheme narative relativ facile — sînt în schimb tipuri, scene* Familia Buddenboock, *cărți chiar* Doctor Faustus, *care prind realitate dintr-o materie organic muzicală. Operă de mari semnificații, cu o valoare ideologică impresionantă Doctor Faustus e o* Judecată de Apoi *a spiritelor infamante, brutale, pervertite de iraționalitate și cinism care au amenințat umanitatea. Tragedia lui Adrian Leverkühn (muzicianul de geniu pe care pactul cu diavolul — semnificînd iraționalitatea, misticismul absurd, excesul de cerebralizare care desumanizează spiritul) prilejuiește lui Mann o dezbatere de mare fecunditate estetică și morală asupra umanismului artei în general și muzicii în special, asupra responsabilității artistului în societate. Atras mai mult de misterele medievale decît de frămîntările și căutările contemporanilor săi, făcînd din rîsul sinistru, sarcastic, batjocoritor cheia rezistenței sale «morale», căutînd expresivitatea în glacialitatea lipsei de opțiune pentru un ideal uman, Leverkühn își compune o mască stranie a durerii care nu e durere, a sensibilității care nu e sensibilitate ci înstrăinare de propria-i esență și de umanitatea înconjurătoare. Autor al cantatei* Tînguirea doctorului Faustus, *Adrian Leverkühn oferă auditorilor îngroziți și în special lui Serenus Zeitblom — povestitorul tragediei — spectacolul prăbușirii nefaste a unui tip de artă excrescent pe ruinele iraționalismului, misticismului artei burgheze. « Orchestrația acestui dans îngrozitor, notează Serenus Zeitbblom, se compune strîns din instrumente de suflat și dintr-un sistem de acompaniament constant — două harpe, clavecin, pian, celestă. . . Finalul este pur orchestral: o mișcare de adagio simfonic unde corul lamentărilor care își face o intrare puternică după galopul infernal se pierde încetul cu încetul. Aceasta este contrapartea* Imnului bucuriei, *negarea congenială a acestei treceri de la forma simfonică la exaltarea vocală, este retractarea sa. . . » Negarea testamentului beethovenian din* Oda bucuriei *echivalează cu o sinucidere. Anularea imnului închinat înfrățirii umane, pentru artă înseamnă moarte. Arta nu poate fi scoasă din sfera umanului decît cu riscul atrofierii și uciderii ei. Aceasta este semnificația cea mai adîncă și tulburătoare a cărții lui Mann.*

●

Cu răsfrîngeri uneori iuți și scînteietoare, dispunînd de planuri infinit mai restrînse, poezia a incorporat sugestia muzicală cu efecte nu mai puțin revelatorii. Violent detestată de unii critici în trecut, considerată chiar « lepra întregului romantism » (Edouardo Scarafoglio) — și numită așa pentru disponibilitatea pe care o avea de a estompa la adăpostul vibrației armonice puținătatea substanței și imperfecțiunile acesteia, pentru excesul de melodificare a tuturor formelor poetice, muzica a adus poeziei, implicit celei romantice, virtuți care i-au asigurat perenitatea. Excluzînd din cîmpul discuției efectele spectaculos oratorice, ritmurile pompoase și goale, care țin mai puțin de ceea ce înțelegem noi prin muzică ale unei anumite părți din poezia romantică, cu prelungiri și în secolul nostru, poezia adevărată, autentică, lipsită de artificii a căpătat de la caz la caz o culoare vie și datorită sevelor melodice care au hrănit-o. Muzica liedurilor lui Heine nu are

https://biblioteca-digitala.ro

cu tot sentimentalismul ei nimic artificios, supărător. Dimpotrivă. Nu cunosc un text care să redea cu mai multă putere de sugestie « aerul », « atmosfera », « murmurul » cristalin al primăverii, jocul zefirului, ca atît de muzicalul lied:

Leise zicht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute;
Klinge, kleines Frühlingslied
Kling hinaus ins Weite. . .

Un examen lăuntric al poeziei eminesciene nu scapă registrele de orgă foarte complexă, flauții, oboii și cornii nostalgici ai marii sensibilități muzicale a celui care a scris Sara pe deal, Luceafărul, Mai am un singur dor, Ce te legeni codrule, Dintre sute de catarge *și altele. Dăngătele de seară, vuetul codrului, legănarea valurilor își topesc sunetele in tonul unic și fundamental al muzicii eminesciene.*

Poeți ca Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam, Mallarmé, Valéry asociază tot mai frecvent sugestia muzicală sensibilității poetice. Interiorizată excesiv, melodia riscă însă uneori prin repetiție obstinată să înlocuiască ideea poetică. Consemnul verlaine-ian de care aminteam la începutul acestui articol « De la musique avant toute chose » *este absolutizat în dauna conținutului împămîntenind vremelnic practici esoteric-muzicale, sibilinice, gratuite, surse ale unor experiențe ulterioare parazitare. Sensibilitățile poetice reale restabilesc și în această perioadă funcția nobilă a sugestiei muzicale, subordonînd-o unui sens, unui sentiment, unei vibrații de conștiință. Cantabilul și cunoscutul* « Chanson d'automne » *de Verlaine:*

Les sanglots longs
des violons
de l'automne
blesse mon cœur
d'une langueur
monotone :
Tout suffocant
et blême, quand
sonne l'heure,
je me souviens
des jours anciens
et je pleure;
Et je m'en vais
au vent mauvais
qui m'emporte
deçà, de là
pareil à la
feuille morte.

*e un reflex observă T. Vianu, după un cercetător ca G. Simmel, al sentimentului omului modern care se reprezintă ca o simplă devenire: « Excesul conștiinței herakliteene și-ar găsi în cîntecul lui Verlaine o expresie tot atît de autorizată ca în anumite filozofii moderne ale devenirii » *. Observația că monotonia muzicală pusă la baza celebrului cîntec e de natură să sugereze un sens filozofic profund,*

* *Filozofie și poezie, Casa școalelor, 1943.*

https://biblioteca-digitala.ro

poate să surprindă, dar nu e lipsită de interes. Țesută din armonii discrete, învăluitoare, muzica din poemul lui Conrad Aiken (Music I heard) sugerează statornicia sentimentului de iubire, ideea de « eternă reîntoarcere » cum a definit-o inspirat Cocteau, la idealul întrupat în ființa iubită:

Music I heard with you was more than Music

Un ritm interior eruptiv abia zăgăzuit întîlnim în poezia lui Lucian Blaga « Veniți după mine tovarăși », un ritm antrenant care smulge și ia cu el totul, într-o ieșire năvalnică, frenetic dionisiacă:

Veniți după mine, tovarăși, să bem!
Ha, ha! Ce licărește — așa straniu pe cer?
E cornul de lună?
Nu, nu! E un ciob dintr-o cupă de aur,
ce-am spart-o de boltă
cu brațul de fier.

Ce echivalențe mai seducătoare de ordin sonor pentru a evoca atmosfera matinală găsim altundeva decît în cunoscuta piesă barbiliană « In memoriam », închinată domestic zburdălniciilor cîinelui Fox:

Cir-li-lai, cir-li-lai
Precum stropi de apă rece
În copae cînd te lai;
Vir-o-con-go-eo-lig
Oase închise afară în frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean

Țiriitul obsedant al greerilor, afectînd sensibilitatea auditivă a poetului devine delicat catastrofic prin fierăstruirea tuturor lucrurilor

Ale tavanului vechi șipci
Erau țitere și scripci
Credeam că dorm pe culmi la oi,
Și-un Tityr zice-mi din cimpoi,
Apoi urcară înspre zona siderală
Alcătuind o iscusită țiriială
Pîn ce lumina dînd în cercevele
Se mistuiră-n pulbere de stele,
Însă un greier mic,
Lui Séneca amic,
Ascuns în tocul auriu
Chiar ziua țiue cînd scriu

*(***G. Călinescu**, *Lauda lucrurilor)*

« Plumb » sau « Melancolie » de Bacovia, « Clopotele » de Al. Philippide, ca și atîtea « romanțe » minulesciene sînt atît de vii în sensibilitatea cititorului în primul rînd datorită reverberațiilor lor muzicale fără echivalent în lirica noastră

https://biblioteca-digitala.ro

modernă. Sentimentul zguduitor din « Plumb » nu poate fi explicat fără sugestia muzicală gravă pe care a fructificat-o cu otita artă Bacovia:

Dormeau odinc sicriele de plumb
Şi flori de plumb şi funerar vestmint
Stam singur în cavou. . . şi era vint. . .
Şi scirţiiau coroanele de plumb.

Nu cadenţele interioare de intensă sugestivitate muzicală au făcut nepieritoare versurile lui Lorca din poemul ,,Mic vals vienez'', cu acel tulburător: ,,Să dansăm, să dansăm, să dansăm''? Intenţia unor poeţi de a face co « poezia să reia muzicii bunul ei » cum spunea Paul Valéry se dovedeşte constructivă numai în măsură în care orchestraţia interioară a poemului amplifică sentimente şi nu urmăreşte exacerbarea senzaţiei pur auditive. Un exemplu fericit ni-l oferă Manuel Machado cu al său intraductibil ,,Cantares'' în care muzica de ghitare andaluze a versurilor face şi mai eruptiv sentimentul poetului:

Vino, sentimiento, guitarra y poesia
hacen los cantares de la patria mia . . .
Cantares . . .
Quien dice cantares, dice Andalucia.

. . . .

Modre, pena, suerte, pena, modre, suerte
Ojos negros, negros, y negra la suerte . . .
Cantares . . .
En ellos el alma del alma se vierte.

De la chansonetele *pariziene şi pînă la lirica înalt expresivă a unui Ramón Juan Jiménez, Lorca, sau altor poeţi ai lumii, de la ritmurile folclorice asiatice sau africane pînă la bocetele populare spaniole şi cîntecele de pretutindeni, poezia îşi ridică glasul uman, luminos, muzical. Subordonată de arta realismului socialist reliefării unor sentimente şi teme majore, unor idei avîntate proprii omului descătuşat al secolului 20, sugestia muzicală se incorporează firesc poeziei şi literaturii cu o putere molipsitoare. Poezia lumii contemporane cuprinde — şi lucrul acesta a fost analizat cu pătrundere într-un articol anterior *, ritmuri, melodii, valorificate profund intr-o expresie patetic revoluţionară. Proza, poezia, teatrul — în exprimarea inefabilului sufletesc al omului, speranţelor acestuia într-o lume a creaţiei paşnice, eliberată de tot felul de alienări şi servituţi — nu se pot lipsi de muzică, de adîncimile şi orizonturile ei, aşa cum nici muzica nu se poate lipsi în zborul ei cutezător prin inimi de sugestia poetică, dramatică, de suflul epopeic al zilelor noastre.*

* *Zoe Dumitrescu-Buşulenga: De la muzică la poezie, 1963.*

https://biblioteca-digitala.ro

THOMAS MANN

DOCTOR FAUSTUS

FRAGMENTE

https://biblioteca-digitala.ro

De cîte ori tatăl lui Adrian deschidea în cursul serii vreuna din cărţile sale ilustrate în culori, cu fluturi exotici şi animale marine, şi noi, adică fiii lui împreună cu mine şi chiar doamna Leverkuhn, zvîrleam cîte o privire peste spătarul de piele cu largi urechi ale jilţului său, dînsul ne indica cu arătătorul splendorile şi ciudăţeniile reproduse în acele pagini : fluturii tropicelor — papillio şi morpho, cu irizări vrednice de cea mai bogată paletă ; vietăţi nocturne, uneori strălucitoare, ce pluteau prin văzduh. Formele păreau că pornesc de la modèle vădind cel mai desăvîrşit gust al vreunui artist decorator. Vedeam insecte de o frumuseţe fantastică, oarecum exagerată, ducînd o existenţă efemeră. Unele dintre acestea erau considerate de către indigeni drept duhuri rele, purtătoare de malaria nimicitoare. Cea mai minunată culoare, arborată uneori, o azurie nuanţă de vis, n-ar fi — ne lămurea Jonathan — o culoare adevărată, ci ar izvorî din gingăşia nervurilor precum şi din alte însuşiri superficiale ale solzişorilor aflaţi pe aripile lor : o măruntă ţesătură care, prin ingenioasa reflectare a razelor luminoase, şi în parte prin cernerea lor, face ca numai tonul albastru cel mai strălucitor să fie prins de retina noastră.

« Ia te uită », parcă o aud încă pe doamna Leverkuhn exclamînd, « atunci e vorba de o înşelătorie ? »

Soţul ei întorcea atunci capul şi, privind-o scrutător, replica : « Numeşti oare şi azurul cerului tot înşelătorie ? Nici colorantului din care ia naştere acesta, nu-i vei putea spune pe nume. »

Scriind aceste rînduri, parcă mă revăd stînd în preajma doamnei Elsbeth, alături de Georg şi Adrian, cu toţii în spatele jilţului părintesc, urmărind degetul tatălui lor mişcîndu-se de-a lungul acestor imagini. În alte reproduceri puteau fi admiraţi « sfincşi » cu aripi fără solzi, păstrînd transparenţa sticlei ; păreau însă brăzdate de vinişoare mari, întunecate, închipuind păienjenişuri. Unul dintre fluturii aceştia diafan şi nud, rareori părăsind umbra frunzişurilor, se numea « Hetaera Esmeralda ». O singură pată de un roz violaceu avea această « Hetaera » pe aripile sale. Fiind străvezie, în timpul zborului numai această pată putea fi observată, asemănătoare unei petale purtate de vînt ; pe urmă descopeream « fluturele-frunză », ale cărui aripi străluceau în trei nuanţe desăvîrşit armonizate. Dar dedesubtul aripilor sale semăna într-un chip înnebunitor cu o frunză, şi nu doar prin format şi nervuri, ci prin minuţioasa transpunere a unor neînsemnate mici impurităţi ; stropi de apă, ciupercuţe asemănătoare negiilor, şi aşa mai departe. Această gîză vicleană, în clipa în care se aşează în mijlocul frunzelor, cu aripile strînse, nu se mai poate deosebi nici într-un chip de ceea ce se află în preajma ei, astfel că nici vrăjmaşul cel mai îndîrjit n-o mai poate descoperi.

Uneori această înfăţişare atît de estetic ticluită tăinuia ţeluri perfide : unii melci conici, de o asimetrie încîntătoare, păreau muiaţi într-o substanţă de un roz pal cu vinişoare pestriţe ; alţii erau de un cafeniu luminos de nuanţa mierii, şi cu puncte albe. Însă din pricina muşcăturii lor veninoase nu se bucurau de o faimă prea bună. Dealtminteri, spunea stăpînul conacului Buchel, acestei ciudate categorii de vieţuitoare nu i se poate tăgădui chiar o anumită aureolă îndoielnică, în care fantasticul se împleteşte cu duplicitatea. El susţinea că această ambivalenţă a punctelor de vedere se vădise dintotdeauna în însăşi folosirea foarte variată a acestor plăsmuiri fastuoase. În Evul Mediu, asemeni vietăţi au figurat neîntrerupt în preajma cazanelor vrăjitoreşti şi în hrubele alhimiştilor, şi erau socotite cele mai potrivite cornete pentru otrăvuri ori

https://biblioteca-digitala.ro

filtruri hărăzite dragostei. Dar, pe de altă parte, ele fuseseră folosite şi în cadrul slujbelor religioase ca mărunte racle pentru moaşte preţioase, ori pentru potire de cuminecătură. Nenumărate lucruri se îmbinau într-însele: otrava alături de frumuseţe, otrava în slujba vrăjitoriei, dar şi elementul magic al liturghiei.

CAPITOLUL 4

. . . Cu toate că artistul rămîne întreaga viaţă mai aproape, oarecum mai credincios, faţă de copilăria sa, decît muritorul orientat către realitatea practică, cu toate că se poate spune că, spre deosebire de acesta, artistul rămîne mereu într-o stare visătoare, copilărească, îmbinare de joc şi esenţă omenească — totuşi drumul pe care îl străbate de la începuturile sale nevinovate pînă la treptele sale ultime, greu de închipuit dinainte, trepte de creştere, — drumul acesta este mai lung, mai riscant şi mai tulburător pentru cel care-l priveşte cu atenţie. Pentru burghezul obişnuit, gîndurile ce-i amintesc copilăria sa sînt mult mai puţin mişcătoare.

Îl rog stăruitor însă pe cititor să nu atribuie simţămintele exprimate în aceste rînduri, respectivului artist, ci numai mie, povestitorului. Sînt un om de modă veche, şi am rămas legat de anumite concepţii romantice mult îndrăgite. Astfel preţuiesc în primul rînd antinomia, încărcată de patetism, dintre viaţa artistului şi viaţa burghezului obişnuit. Adrian însă, dacă şi-ar fi dat osteneala să combată asemenea păreri, m-ar fi contrazis cu răceală. Căci avea despre artă şi despre artişti păreri de o prozaică sobrietate, ba uneori rostea muşcătoare ironii împotriva romantismului. Astfel de reacţii dovedeau că, el nutrea o puternică aversiune faţă de asemenea « mofturi romantice » cu care lumea obişnuia odinioară să învăluiască « viaţa de artist ». Mai mult chiar, înseşi asemenea vorbe ca « artă » şi « artist » îi păreau că sună nepotrivit ; Şi de altfel lucrul acesta i se putea citi pe faţă în clipa în care le auzea. De asemeni, vorba « inspiraţie » trebuia evitată în preajma sa şi înlocuită, în lipsa vreunui termen mai fericit, cu « ivirea unei idei ». Nu putea suferi cuvîntul cu pricina, şi îşi bătea adesea joc de el.

Dar cînd mă gîndesc la ura şi ironia care-l torturau pe Adrian, ah! acestea nu puteau fi numai un rezultat impersonal legat de prefacerile de ordin intelectual ale vremii. Fără îndoială că şi aceste elemente nu erau lipsite de importanţă şi, într-adevăr îmi aduc aminte că, încă din vremea studenţiei, îmi spusese într-o zi: Secolul 19 trebuie să fi fost o epocă nemaipomenit de confortabilă, căci nici unei generaţii nu i-a fost mai greu să se dezbare de opiniile şi apucăturile acestui veac, decît generaţiei actuale.

În clipele în care îmi amintesc felul în care Adrian pufnea în rîs, îmi dau seama că la dînsul, rîsul trăda o anumită iniţiere, o anumită cunoaştere timpurie, ce-i îngăduia asemenea zeflemeli. Acest fel de a pufni i-a rămas, şi mai tîrziu l-am auzit adesea, cînd stam alături de dînsul la teatru sau la concerte, în momentul în care era izbit de vreo dibăcie tehnică desvăluind în ţesătura muzicală, ingeniozitatea procesului lăuntric ce scăpa marelui public, ori în legătură cu vreo nuanţă psihologică rafinată, aluzivă, cînd era vorba de un dialog dramatic. Rîsul acesta nu prea se potrivea cu vîrsta lui şi suna asemănător cu rîsul unui bărbat matur. Era vorba de o hohotire uşoară, cu capul dat pe spate, o singură clipă, iar expresia feţii era rece, chiar dispreţuitoare, de parcă ar fi vrut să spună: « Asta-i bună ! Ce nostim ! Ce amuzant ; şi cît

https://biblioteca-digitala.ro

de ciudat ! » Dar în aceeaşi vreme ochii lui căpătau o atenţie stranie, scrutînd depărtările, iar umbrele lor evocînd amurgul se îmbinau cu licăriri metalice mai întunecate.

CAPITOLUL 8

Educaţia noastră muzicală era făcută de Kretzschmar care pe vremea aceea era încă tînăr, avînd doar douăzeci şi cinci, treizeci de ani. Era născut din părinţi germano-americani în statul Pensylvania, şi fusese instruit în ţara sa de baştină, dar în scurtă vreme simţise chemarea de a se întoarce în Lumea Veche. De aici emigraseră odinioară bunicii săi şi aci putea descoperi el şi rădăcinile din care îşi trăgea obîrşia şi pe cele ale artei sale. În răstimpul unei vieţi rătăcitoare, sosise ca organist la noi în oraşul Kaisersaschern, după ce îndeplinise şi funcţia de capelmaistru la unele mici teatre de provincie nemţească şi chiar în Elveţia. Fusese remarcat şi pentru mici compoziţii orchestrale, ba scrisese chiar o operă : *Statuia de marmoră*, care, reprezentată pe mai multe scene, fusese primită favorabil.

Mărunt de stat şi cu capul rotund, cu mustăcioara tăiată scurt, nu prea era arătos. Avea ochii cafenii, adesea zîmbitori, iar privirea îi era cînd gînditoare, cînd şăgalnică. Felul în care cînta la orgă avea o anumită măreţie şi vădea o reală ştiinţă, dar puteau fi număraţi pe degetele unei mîini ascultătorii în stare să-l preţuiască, aflători în oraşul nostru. Totuşi, concertele date în biserică, fără plată, ce aveau loc după amiază, atrăgeau mulţimea. Cînta la orgă compoziţii de Frohberger, Buxtehude şi bineînţeles de Sebastian Bach. Mai executa compoziţii de gen destul de curioase, dintr-o epocă intermediară între Haendel şi Haydn. Adrian şi cu mine asistam întotdeauna la aceste concerte. În schimb, conferinţele organizate în sala « Societăţii pentru activitate de folos obştesc », nu izbutiseră deloc, judecînd după aparente.

Dînsul însă nu se lăsase abătut, continuîndu-le un an întreg ; le întovărăşea cu tot felul de lămuriri date la pian şi chiar cu demonstraţii scrise cu creta pe tabla neagră. Insuccesul conferinţelor se datora faptului că, din principiu, concetăţenii noştri nu aveau vreme de prisos pentru aşa ceva, iar în al doilea rînd, temele dezbătute erau prea puţin obişnuite, ba mai mult, păreau că pornesc dintr-un capriciu, prin caracterul lor atît de insolit ; în sfîrşit, conferenţiarul suferea de o stranie bîlbîială. Astfel, ascultarea lui se preschimba într-un fel de navigare agitată, tulburătoare şi plină de piedici, cînd înfricoşătoare, cînd hazlie ; iar atenţia era cu totul stînjenită şi îndepărtată de la scopul ei de hrană spirituală. Atenţia publicului devenea o neliniştită aşteptare încordată, a noilor convulsiuni ale vorbitorului.

Chipul în care Kretzchmar se bîlbîia era de o gravitate tipică şi chiar tragică, pentru că puteai deosebi la acest om o mare bogăţie de idei de un excepţional freamăt, iar avîntul lui vădea o pătimaşă tensiune de a comunica cu oamenii. Astfel publicului nu i se putea lua în nume de rău faptul că-i ocolea conferinţele. Adesea doar jumătatea unei duzini de ascultători însufleţea parterul, adică, părinţii mei, unchiul lui Adrian şi noi doi, şi cîteva eleve de la şcoala superioară de fete. Acestea rar pierdeau prilejul de a chihoti cînd bîlbîiala îl forţa pe vorbitor să se oprească brusc. . .

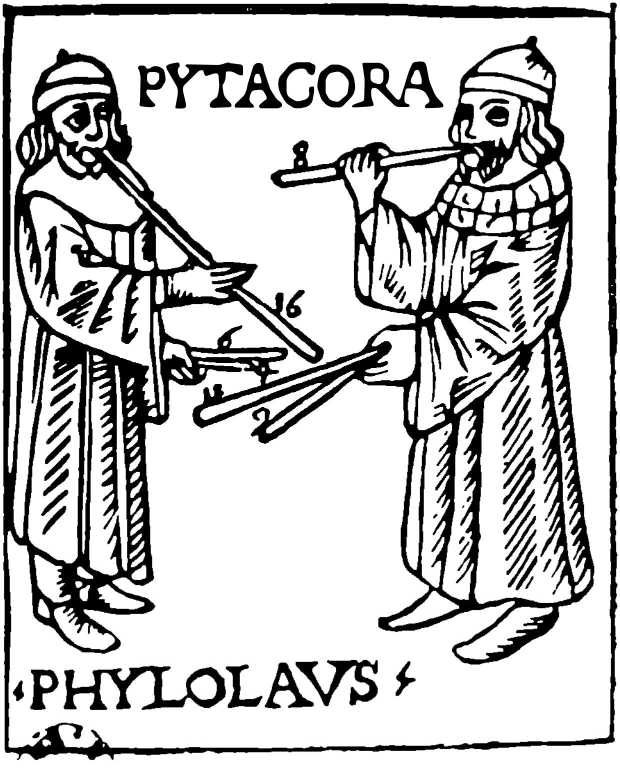
În legătură cu caracterul prea special al temelor tratate, Kretzchmer profesa un anumit principiu. Repeta neobosit că lucrul cel mai important este propriul interes şi nu interesul altora. Lucrul acesta era spus cu întorsături de limbă englezească, deoarece aceasta fusese prima lui limbă vorbită. Interesul celuilalt

https://biblioteca-digitala.ro

trebuia întîi stîrnit, și numai atunci lucrul era cu putință, cînd tu însuți erai adînc interesat ; interesul tău, în acest caz nu putea să nu atragă și pe alții, contaminîndu-i ; *creîndu*-se astfel nebănuite aspecte ale interesului celorlalți, inexistente pînă în acea clipă. Aceasta era o faptă cu mult mai meritorie decît să fi pe placul interesului banal . . .

Într-adevăr, pe noi el ne captiva, vorbindu-ne de lucruri cu totul nebănuite ; pînă și groaznica lui bîlbîială devenea în ochii noștri expresia emoționantă, fascinantă chiar, a rîvnei sale pătimașe. Adesea, cînd se producea catastrofa, îi făceam cu toții laolaltă, ușoare semne de îmbărbătare, reconfortante ; atunci încleștarea sa nervoasă se dezlega parcă printr-un surîs de scuză înseninat, și expunerea își relua pentru o vreme cursivitatea sa atît de neliniștitoare.

Omul acesta era în stare să închine o oră întreagă întrebării de ce Beethoven nu a adăugat partea a III-a la sonata pentru pian opus 111. Subiectul era vrednic să fie desbătut, fără îndoială. Dar închipuiți-vă afișul pus pe pereții casei « pentru activitatea de folos obștesc » sau înserat în « Gazeta Căilor Ferate din Kaisersaschern » și întrebați-vă în ce măsură putea stîrni curiozitatea publică. Cît de mult le putea păsa oamenilor de ce opusul 111 nu cuprindea decît două mișcări ? Pentru noi, cei care am asistat la analizele și explicațiile lui Kretzschmar, seara



https://biblioteca-digitala.ro

a fost neînchipuit de bogată, chiar dacă sonata de care era vorba ne era cu totul necunoscută pînă atunci. În această şedinţă, am învăţat s-o cunoaştem cu adevărat, şi încă în chip foarte amănunţit. Kretzschmar o executa pe o modestă pianină ce-i fusese pusă la dispoziţie, deoarece nu izbutise să capete un pian de concert. În vreme ce cînta, analiza cu o mare pătrundere nuanţele sufleteşti, descriind împrejurările în care fusese compusă, împreună cu alte două sonate. Cu acest prilej, îşi îngădui o muşcătoare ironie faţă de explicaţia dată de însuşi Beethoven, şi anume de ce acesta renunţase la partea a treia, care ar fi corespuns primei părţi. Într-adevăr, maestrul răspunsese tînărului « învăţăcel » că *nu avusese vreme*, şi că din această pricină lungise puţin mişcarea a doua. Nu avusese timp ! Ba chiar făcuse asemenea declaraţii cu vocea nepăsătoare. Lucru vădit ! În acest răspuns dispreţul faţă de cel ce întrebase asemenea lucru era copleşitor. Totuşi trecuse neobservat, deşi o *asemenea întrebare* îndreptăţea îndeajuns un astfel de răspuns. Apoi vorbitorul zugrăvi starea sufletească a lui Beethoven în preajma anului 1820. Sleirea iremediabilă a auzului, îl cuprindea într-o însingurare crescîndă. Nu mai era în stare să-şi dirijeze propriile sale lucrări.

Kretzchmar ne povesti că un zvon din ce în ce mai puternic pretindea că faimosul compozitor era secătuit cu desăvîrşire. Se mai spunea că puterile sale creatoare fiind vlăguite, devenise incapabil să ducă la capăt lucrări de seamă, şi că nu se mai ocupa decît de transcrierea unor balade scoţiene, întocmai ca bătrînul Haydn. Într-adevăr, de cîţiva ani, nici o operă importantă nu mai fusese publicată. Însă maestrul, reîntors în toamna aceea la Viena, de la Mödling unde îşi petrecuse vara, scrisese cele trei compoziţii pentru piano-forte, ca să spunem aşa, dintr-odată, fără să răsufle şi fără să-şi ridice ochii de pe hîrtie. În acelaşi timp înştiinţase pe protectorul său, contele Brunswick, pentru a-l linişti cu privire la starea « facultăţilor sale mintale ». Apoi Kretzschmar ne vorbi de sonata în do minor, anevoie de înţeles în echilibrata ei desăvîrşire, în rosturile ei spirituale, şi care dăduse mult de furcă, ne prea lăsîndu-se mestecată esteticeşte de către criticii vremii şi chiar de către prieteni. Prietenii şi admiratorii, spunea vorbitorul, nu se dovediseră în stare să urmeze pe artistul venerat dincolo de culmile binecunoscute ale maturităţii sale, culmi ale clasicismului atinse de dînsul prin simfoniile, sonatele pentru pian şi cuatorurile de coarde. Faţă de lucrările din ultima perioadă, aceşti oameni rămîneau cu inima strînsă, întrezărind un proces de dizolvare, de înstrăinare, de abruptă depăşire chiar, prea puţin familiar şi deci îngrijorător. Ei nu izbuteau să deosebească un asemenea « plus ultra » de procesul unei degenerări. Descopereau doar un exces de vibraţie speculativă stearpă, prisosul unor inclinaţii latente lipsite de măsură, legate de excesivul cult al amănuntului şi erudiţiei muzicale, — toate acestea aplicate uneori la o temă atît de simplă precum arietta din gigantica mişcare cu variaţiuni ce constituie partea a doua a sonatei. Da, tema acestei părţi străbătuse nenumărate destine, sute de universuri ritmic contrastante şi, la sfîrşit, se depăşise pe sine însăşi, pierzîndu-se în înălţimi ameţitoare; — înălţimile unei lumi abstracte ori unei lumi « de dincolo ». Întocmai aşa fusese depăşit însuşi făgaşul artei lui Beethoven : pornind de pe tărîmurile confortabile ale tradiţiei, el se înălţase — sub ochii speriaţi ai oamenilor — în sferele în care nu mai dăinuia decît personalitatea propriu-zisă, adică eul pur, izolat în chip dureros în absolut. Prin pierderea auzului, Beethoven fusese izolat de materialitatea concretă, prinţ solitar al unui univers de stihii din care emanau doar fiorii necunoscutului. Chiar pentru contemporanii săi cei mai bine intenţionaţi, mesajele încărcate de spaimă ale acestei lumi, nu puteau fi înţelese decît o clipă doar, ori în împrejurări cu totul neobişnuite.

https://biblioteca-digitala.ro

Pînă aici, spunea Kretzchmar, lucrul totuşi « merge » adică, mai bine zis merge şi nu prea. Căci ideea de personalitate pură este îndeobşte legată de ideea unei subiectivităţi fără limite, şi chiar cu aceea de voluntarism creator radical privind expresivitatea armonică, în contrast cu « obiectivitatea polifonică » ; şi Kretzchmar sublinia dorinţa sa de a ne întipări în minte această deosebire : subiectivitate armonică, de o parte, obiectivitate polifonică, de alta. Dar, spunea el, o asemenea ecuaţie, mai ales această antinomie, n-aveau ce căuta aci, şi nici în întreaga operă tîrzie a lui Beethoven. De fapt, către perioada de mijloc a creaţiei sale, compozitorul fusese mult mai subiectiv, ba se putea spune mai « personal » decît la sfîrşitul creaţiei sale ; era mai preocupat să lase deoparte tot ce era convenţional şi formal şi toate flecuşteţele răspîndite cu prisosinţă în muzică, încercînd să le mistuie în dinamismul subiectiv al expresivităţii personale. Raporturile dintre Beethoven din ultima perioadă — de pildă, din vremea celor cinci ultime sonate pentru pian — şi convenţia tradiţională, fuseseră cu totul altele, mai lesnicioase şi chiar mai îngăduitoare, chiar ţinînd seama de extrema originalitate şi de unicitatea oarecum monstruoasă a scriiturii lor. Dar forţa convenţiei se vădea adesea în opera tîrzie, nesfîrşit mai limpede, neatinsă, nepreschimbată de subiectivism. Se ajungea astfel la o nuditate care poate fi numită stingerea eului, părăsirea de sine, proces înfricoşător şi mai măreţ decît orice cutezanţă subiectivă, strict personală. În asemenea creaţii, spunea vorbitorul, subiectivismul şi convenţionalitatea sînt împletite într-un nou raport, într-o corelaţie determinată de moarte.

La acest cuvînt, Kretzchmar începu să gîngăvească cu violenţă ; buzele sale împiedicîndu-se de consoana iniţială, executară un fel de tir de mitralieră. Întreg maxilarul său tremură, înainte de a-şi odihni bărbia pe vocalele ce ne îngăduiau să ghicim cuvîntul la care se gîndise. Dar cînd noţiunea fu identificată, nu mai găsirăm de cuviinţă să spunem noi cuvîntul, să i-l strigăm aşa cum o făceam uneori cu obişnuita jovialitate caritabilă. Trebuia să-l lăsăm să izbutească singur să-l rostească şi într-adevăr Kretzchmar izbuti. Cînd măreţia se împleteşte cu moartea, ne declară dînsul, ia naştere o altă convenţie închinată unei alte obiectivităţi suverane. Aceasta însă lasă cu mult îndărătul ei subiectivismul, oricît ar fi acesta de imperios. Într-însa, elementul pur personal — care reprezintă de altfel dominaţia unei tradiţii ajunse la culmile ei, se depăşeşte pe sine însuşi pe o nouă treaptă, pătrunzînd cu fantomatică măreţie pe mai înaltul plan al mitului şi al realităţilor colective.

Kretzchmar nu ne întreba dacă noi îl puteam pricepe şi nici noi nu ne puneam asemeni întrebări. Dacă dînsul socotea că lucrul esenţial era faptul că îl ascultăm, noi împărtăşeam fără şovăială această părere.

În lumina celor spuse mai sus, urmă dînsul, se cade să examinăm lucrarea de care vorbim în chip deosebit, şi anume sonata opus 111. Se aşeză atunci în faţă pianului şi ne cîntă pe dinafară întreaga lucrare. Executarea era însoţită făra întrerupere, de comentarii pe care Kretzchmar le striga şi, pentru a ne atrage în mod deosebit atenţia asupra desfăşurării temelor, el cînta pe alocuri, prins de o rară însufleţire demonstrativă. Împletirea unor asemenea lucruri închipuia un spectacol captivant, adesea hazliu şi, cîteodată, chiar deslănţuia hilaritatea micului auditoriu. Deoarece tuşeul lui Kretzchmar era viguros, şi pasajele « forte » erau atacate cu violenţă, era nevoit să strige din răsputeri pentru ca intervenţiile sale vorbite să poată fi cît de cît auzite, şi să cînte ridicînd foarte mult glasul pentru a sublinia sonor interpretarea la pian. Însă şi vocea sa mima ceea ce mîinile lui cîntau la pian : « Bum, bum — vum, vum » rostea el, întovărăşind acordurile iniţiale ce izbucneau cu înverşunare în prima

https://biblioteca-digitala.ro

parte. Apoi cu o voce de falset însoțea pasajele gingașe, atît de melodioase ce înseninau trecător cu delicate licăriri, cerul frămîntat de furtună. În sfîrșit, așezîndu-și mîinile pe genunchi, se odihni o clipă și spuse: « Am ajuns ». Și începu să ne cînte partea cu variațiuni « Adagio molto semplice e cantabile ».

Tema acestei ariette, căreia i-au fost hărăzite surprinzătoare avataruri depășind propriul ei destin, nu pare făcută pentru asemenea aventuri din pricina idilicei sale nevinovății. Cele șaisprezece măsuri prin care pășește în scenă sînt reductibile în expresia lor la un anumit motiv. Acesta apare vădit la sfîrșitul primei sale părți, aidoma cu un strigăt scurt, foarte însuflețit. Numai trei note: o optime, o șaisprezecime și o pătrime punctată, scandată cam în felul acesta « Cer de-azur » ori « Chinul drag » ori « Pleacă dar » sau « S-a sfîrșit » sau « Plai-ascuns », — și asta-i tot. Apoi după această suavă expunere, după această calmă și melancolică formulare, ce se întîmplă? Din punct de vedere ritmic, armonic și contrapunctic, maestrul adaugă binecuvîntarea sa dar totodată blestemînd în asemenea chip, încît întunecimi și strălucitoare limpezimi întovărășesc prăbușirea și înălțimea, un fel de sferă de cristal în care căldura și răceala, liniștea și extazul se contopesc; putem vorbi cu drept cuvînt de ceva nemăsurat, fermecător, straniu, de o măreție de neînchipuit, dar fără a putea defini și da vreun nume unui lucru ce nu poate fi numit. Kretzchmar încercă să ne interpreteze, folosind mîinile, toate aceste nemaiauzite metamorfozări ciudate, în vreme ce glasul lui rostea cît se putea de tare: « Dim-dada »; apoi comenta, strigînd: « Înlănțuire de triluri! », ori răcnind: « Fiorituri și cadențe! Băgați de seamă cît de respectat este — elementul de — convenție tradițională? Aci — limbajul — nu mai este — epurat de formulări futile — ci însăși formularea scapă — de — dominația aparentă — a subiectivității — întotdeauna — arta se dezbară — în cele din urmă de — ceea ce — este doar aparență-artistică! Dim — dada! Ascultați cum, în acest pasaj — melodia — este copleșită — de povara acordurilor fugate! — Aci — devine statică — monotonă — de două ori re, de trei ori re — de-a rîndul — din pricina seriei — de acorduri! — Dim — dada! Ascultați — vă rog cu — atenție — tot — ce se întîmplă aici. . . »

Era nemaipomenit de anevoios să urmărești deopotrivă și țipetele sale, și această muzică nespus de complexă; cu toții ne străduiam să trecem peste o asemenea îngemănare. Stam aplecați înainte, cu mîinile prinse între genunchi, cu privirea ațintită cînd la gura, cînd la mîinile lui. Trăsătura caracteristică în această parte este închipuită de distanța dintre bas și acut, dintre mîna stîngă și cea dreaptă. După un anumit timp, ajungem la o situație extremă, în care motivul, sărmanul de el, parcă plutește, singur și părăsit, peste o prăpastie căscată, amețitoare. Această clipă de o sublimă elevație, este urmată de o închircire plină de spaimă, de o înfiorare cumplită, legată de groaza destinului însuși. Dar înainte de sfîrșit — încă multe lucruri survin. Chiar înaintea sfîrșitului, și apoi în clipele care aduc sfîrșitul, intervine ceva cu totul neașteptat: ceva foarte mișcător, foarte blînd, de o rară bunătate, urmînd încleștărilor stăruitoare, înverșunate, paroxistice. Acest motiv, supus atîtor prefaceri, care înseamnă: « Rămîi cu bine », devine el însuși rămas bun, strigăt și semn de rămas bun; acest re-sol-sol suferă o ușoară preschimbare, o neînsemnată dezvoltare melodică. După un do inițial, motivul capătă un do diez înaintea lui re, astfel că nu se mai scandează: « Cer-de-azur » ori « Plai-ascuns », ci « O-tu cer- de- azur », « Verde -plai-ascuns », « Pururi rămas-bun » și adăugarea acestui do diez închipuie lucrul cel mai mișcător din lume, plin de o mîngîietoare melancolie. Este aidoma unui gest de suferință și iubire, precum o

https://biblioteca-digitala.ro

mînă ce mîngîie capul, obrajii, o ultimă privire în ochi, liniştită şi adîncă. Este ca o binecuvîntare a pasajelor atît de zbuciumate, împletirea atîtor frămîntări, dăruindu-le o umanizare care copleşeşte şi prin care inima ascultătorului (care-şi simte ochii umeziţi) este împinsă cît mai aproape de un veşnic rămas bun. Se aude doar « Chinul uită-l deci », « Domnul ne-a-ndrăgit ». « Totul fost-a vis », « Credincios să-mi fii». Apoi linia se-întrerupe brusc. Triolete precipitate, aspre, ne poartă grabnic spre încheierea care nu mai are nimic deosebit şi care ar fi putut sta la sfîrşitul oricărei alte lucrări.

După aceste vorbe, Kretzchmar nu se mai întoarse la măsuţa sa. Rămase aşezat în faţa pianinei, pe scăunaşul rotund, cu faţa îndreptată către noi, păstrînd şi dînsul atitudinea noastră, cu mîinile strînse între genunchi. Apoi încheie, în cîteva vorbe, expunerea sa în legătură cu întrebarea de ce Beethoven nu scrisese partea a treia a sonatei opus 111. Era deajuns să ascultăm însăşi lucrarea, spuse el, pentru a putea să răspundem singuri la o asemenea întrebare. O a treia parte ! Poate exista reluare după un asemenea adio? Reîntoarcere — după asemenea despărţire? Cu neputinţă ! Încheierea sonatei cu această nemăsurată parte a doua însemna un sfîrşit de-apururi, fără vreo putinţă de revenire. Dar nu era vorba numai de această sonată în do minor, ci de sonata îndeobşte, ca gen muzical, ca formă tradiţională de artă ; ea însăşi îşi afla aci sfîrşitul : dusă pînă la capăt, îşi împlinise destinul, îşi atinsese ţinta. Cale mai departe nu se mai afla. Urmà destrămarea, anularea, prin acel rămas bun — prin semnul de rămas bun al motivului re-sol-sol, mlădiat melodic de do diez-ul mîngîietor, şi în acest înţeles, închipuia un rămas bun, un rămas bun plin de măreţie, un rămas bun al sonatei însăşi.

După aceea Kretzchmar plecă, însoţit de nişte aplauze destul de slabe, dar prelungite. Plecarăm şi noi, îngîndurați, simţind povara acestor lucruri atît de noi. Cei mai mulţi, ca de obicei, pe cînd îşi luau hainele şi pălăriile, şi în vreme ce părăseau clădirea, fredonau motivul întipărit în minte de-a lungul acestei seri. Reţinuseră tema părţii a doua, şi în forma de la început, şi într-a doua, cea de rămas bun. Le fredonau, păşind obsedaţi, şi cîtăva vreme, mai puturăm auzi de prin ulicioarele îndepărtate în care se risipiseră cei cîţiva ascultători — ulicioare tăcute şi sonore ale unui orăşel de provincie — ecouri din « Pleacă dar », « Pururi rămas bun », « Domnul ne-a-ndrăgit ».

Dar nu era ultima oară cînd puturăm auzi pe Kretzchmar, bîlbîitul, vorbindu-ne despre Beethoven. uţină vreme după aceea, îi consacră o nouă conferinţă, purtînd titlul : « Beethoven şi fuga ». Şi de această temă îmi amintesc destul de limpede, iar titlul ei îl revăd încă pe afiş, şi îmi dau seama cît de nepotrivit era. Ca şi cele dinaintea lui, nu putea să prilejuiască vreo îmbulzeală în respectiva sală pentru « Activităţi de folos obştesc ».

Într-adevăr, se pare că, unii confraţi invidioşi şi adversarii temutului inovator, susţinuseră din capul locului că Beethoven nu era în stare să scrie o fugă. « Nu poate face aşa ceva şi pace bună », proclamau ei, dîndu-şi foarte bine seama cît de greu atîrna o asemenea învinuire. În timpul acela, fuga, ca formă artistică se bucura încă de o mare cinste. Nici un compozitor n-ar fi găsit iertare în faţa vreunui tribunal întru ale muzicii şi nu ar fi putut fi pe plac, dacă nu-şi vădea destoinicia în materie de *fugă*, faţă de nobilii de vază şi de potentaţii vremii de la care erau primite respectivele comenzi.

Prinţul Esterhazy trecea drept un amator cu totul neobişnuit al măiestriei fugei ; însă în Messa în do pe care i-o dedicase Beethoven, compozitorul nu izbutise să depăşească cîteva atacuri schiţate de fugă. Lucrul acesta, în ochii societăţii, putea închipui chiar o necuviinţă, iar din punct de vedere muzical,

https://biblioteca-digitala.ro

constituia o slăbiciune de neiertat. În oratoriul «Christos pe Muntele Măslinilor» lipseau cu desăvîrşire dezvoltările fugate, cu toate că în asemenea împrejurare ar fi fost cît se poate de indicate. Fuga din cvartetul nr. 3 opus 59 însemna o încercare atît de slabă, încît afirmaţia că marele artist rămînea un prost contrapunctist nu putea fi totuşi înlăturată. Cunoscătorii lumii muzicale aflau confirmarea acestei opinii chiar în pasajele fugate din marşul funebru al «Eroicii» şi în «Allegretto» din simfonia în la major. Ce să mai vorbim, spuneau ei, de partea finală din sonata pentru cello, în re, opus 162, parte intitulată «Allegro fugato» ! Kretzschmar ne povesti cu ce înverşunare fusese osîndit acest «allegro», făcîndu-se o zarvă nemaipomenită. Întregul allegro fusese învinuit de obscuritate, spunîndu-se că nu mai poate fi vorba nici de o vagă desfătare muzicală ; iar în cel puţin douăzeci de măsuri domnea o confuzie scandaloasă. Aceasta — cică — era datorită mai cu seamă unor modulaţii exagerat de colorate. Aşadar, dosarul afacerii putea fi clasat în deplină linişte, deoarece prea multe lucruri atestau incapacitatea compozitorului în ceea ce priveşte rigoarea stilistică.

Întrerup evocarea acestei scene, dorind să atrag atenţia asupra faptului că omul nostru ne vorbea despre lucruri legate de probleme şi raporturi artistice care încă nu pătrunseseră în vreun fel în cîmpul atenţiei noastre. Frazele sale greoaie izbuteau totuşi să le aducă pentru prima dată, la hotarele orizontului nostru. Neputîndu-i controla afirmaţiile decît tot prin interpretările sale pianistice cu ţel explicativ, îl ascultam, în felul cum ascultă copiii, cu imaginaţia vag aţîţată cînd li se povestesc basme pentru ei de neînţeles, cu toate că mintea lor fragedă se simte stimulată şi îmbogăţită prin asemenea elemente stranii de visare şi presimţire. «Fugă», «contrapunct», «Eroica», «Modulaţii excesiv de colorate pînă la confuzie», «stilistică riguroasă» închipuiau pentru noi tot un fel de şoapte stranii de basm. Dar noi le urmăream bucuroşi, ţinînd ochii cît mai deschişi, aidoma copiilor ce ascultă lucruri de neînţeles, lucruri ce nu sînt încă pentru ei ; — dar tocmai de aceea ascultate cu mult mai multă plăcere decît ceea ce le este mai la îndemînă, fiind cu adevărat pe măsura lor. Dar credeţi-mă, acesta este chipul plin de tensiune şi de demnitate şi poate cel mai stimulator pentru a învăţa asemenea lucruri, adică tocmai învăţătura care anticipează şi care, prin salturile sale, trece peste vaste întinderi de ignoranţă. În calitatea mea de pedagog poate că nu e tocmai nimerit să promovez asemeni opinii, însă ştiu prea bine că tineretul preţuieşte nemăsurat acest fel de a învăţa ; iar eu socot că, după o vreme, spaţiile peste care s-a sărit vor fi împlinite de la sine.

Aşadar, svonurile răspîndite despre Beethoven afirmau — după cum ni se spunea — că acesta nu era în stare să scrie o fugă, şi lumea se întreba în ce măsură această perfidie era adevărată. Se pare însă că Beethoven se străduise să o desmintă. De aceea, în cîteva rînduri, introdusese fugi în creaţiile sale ulterioare pentru pian ; o fugă în trei voci în sonata Hammerklavier, şi în sonata care începe în la bemol major. Odată însă adăugase : «Cu anumite libertăţi», pentru a sublinia că principiile peste care călcase îi erau totuşi foarte bine cunoscute. Dar dece le neglijase? Din subiectivism absolut ori pentru că nu prea era în stare s-o scoată la capăt altfel? Iată întrebarea căruia nu i se putea răspunde încă hotărît. Se recunoştea însă că, după aceea, Beethoven dăduse Marea Uvertură fugată opus 124, fugile pline de măreţie din «Gloria» şi «Credoul» Missei Solemnis. Părea dar vădit că şi de data aceasta, înfruntarea îngerului se sfîrşise cu biruinţa marelui luptător, chiar dacă îi rămăsese «coapsa scrîntită».

https://biblioteca-digitala.ro

Kretzchmar ne istorisi o înfiorătoare poveste care întipări în mintea noastră, în imagini cumplite, anevoie de şters, dificultăţile sacre legate şi de această luptă şi de personalitatea creatorului bîntuit de lăuntrice stihii. Era în toiul verii din anul 1819 cînd Beethoven lucra tocmai această Missă în casa Haffner din Mödling. Era deznădăjduit că părţile începute se lungeau în chip neprevăzut şi că, din acest motiv, nu era în stare să termine lucrarea pînă la termenul hotărît, adică pînă în luna martie din anul următor, lună în care arhiducele Rudolf trebuia să fie înscăunat arhiepiscop de Olmütz. Doi dintre discipolii săi, care îi erau şi prieteni, venind să-l vadă într-o după amiază, aflară chiar în pragul uşii înfricoşătoare noutăţi. În aceeaşi dimineaţă, cele două slujnice ale maestrului o şterseseră fără urmă, pentru că aproape de ora unu, cu o noapte înainte avusese loc o scenă cumplită care trezise din somn întreaga casă. Maestrul lucrase decuseară pînă noaptea tîrziu la Credo, tocmai la acest Credo cu fuga. Uitînd cu desăvîrşire de cină, mîncarea rămăsese pe foc iar femeile, tot aşteptînd zadarnic, aţipiseră, obosite, lîngă plită. După miezul nopţii, maestrul venise să ceară de mîncare şi găsise slujnicele dormind duse, iar bucatele pîrjolite preschimbate în scrum. Atunci fusese cuprins de o asemenea mînie, încît năprasnica lui deslănţuire nu mai cruţase liniştea nopţii, mai ales că, din pricina surzeniei, nu-şi putea da seama cît de tare răcneşte. « Nu sînteţi în stare să vegheaţi nici măcar o oră alături de mine? » tunase şi fulgerase Beethoven de mai multe ori. În realitate însă, era vorba de cinci, şase ore şi astfel, bietele fete, simţindu-se adînc jignite, o luaseră la sănătoasa în zorii zilei, lăsînd în plata Domnului un stăpîn atît de necioplit. Aşa că Beethoven nu numai că nu cinase, dar nu căpătase nici dejunul, şi nu mai pusese nimic în gură de la prînzul trecut. În loc să mănînce, trudise în odaia lui la acel credo, Credo-ul cu fuga, iar discipolii puteau chiar auzi prin uşa zăvorîtă felul în care lucra. Compozitorul surd cînta, urla şi tropăia, luptînd cu acest credo, şi era atît de turburătoare spaima ce te cuprindea, ascultîndu-l, încît celor ce trăgeau cu urechea în dosul uşii, le îngheţă sîngele în vine. Cuprinşi de sfială, erau pe cale să se îndepărteze plini de teamă, cînd uşa se deschise deodată şi în prag apăru Beethoven — dar în ce stare? Groaznică ! Hainele în neorînduială îi erau mototolite, iar trăsăturile feţei erau atît de răvăşite încît puteau inspira spaima. Cu o privire încă absentă, ochii lui buimaci se holbară către dînşii, dîndu-le impresia că lupta din care tocmai ieşise, înfruntînd duhurile vrăjmaşe ale contrapunctului, fusese pe viaţă şi pe moarte.

Mai întîi, mormăi cîteva vorbe fără noimă, apoi se porni să ocărască fără întrerupere, plîngîndu-se de harababura ce domnea în căminul său, deoarece toată lumea se făcuse nevăzută, iar el era lăsat să moară de foame. Cei doi vizitatori încercaseră să-l liniştească. Unul dintre ei îl ajută să-şi aşeze cum trebuie hainele, iar celălalt alergase la birtul cel mai apropiat să-i aducă ceva de mîncare . . . Missa era terminată, dar întretimp trecuseră trei ani.

Noi n-aveam habar despre această lucrare şi de abia cu acest prilej aflam despre existenţa ei. Dar cine poate tăgădui faptul că lucrurile măreţe, despre care auzi vorbindu-se, sînt nespus de instructive? Negreşit, felul în care ni se vorbeşte de asemenea lucruri atîrnă greu în cumpănă.

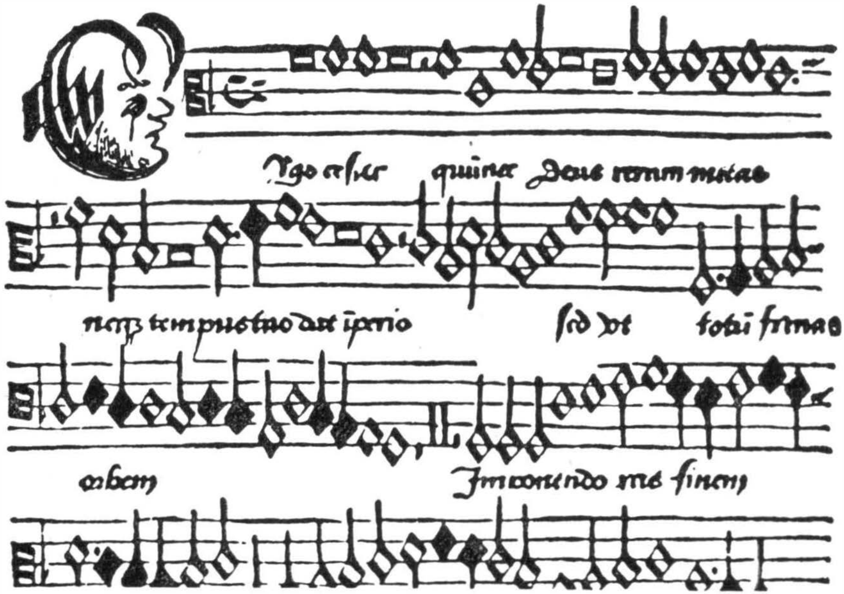
Întorcîndu-ne acasă după conferinţa lui Kretzchmar, eram cuprinşi de simţămîntul că ascultaserăm cu adevărat Missa, iar înfăţişarea maestrului în cadrul uşii, înfometat şi sleit de nesomn, contribuia fără doar şi poate la tulburătoarea noastră iluzie.

În felul acesta, expunerea lui Kretzchmar despre « Beethoven şi fuga » ne prilejui, cînd ne întoarcem spre casă, felurite discuţii, dar ne prilejui şi

https://biblioteca-digitala.ro

tăceri ce vădeau că în sufletele noastre, în pofida vorbirii cînd curgătoare și precipitată, cînd groaznic de întreruptă a conferențiarului, întreaga măreție atît de îndepărtată de noi pătrundea odată cu noutatea lucrărilor auzite. Spun sufletele noastre, dar bineînțeles mă gîndesc la Adrian.

Ceea ce auzisem eu, ce anume izbutisem să asimilez nu are vreo însemnătate. Lucrul care îl impresionase pe Adrian mai cu seamă — am putut să mă conving în drumul spre casă și în curtea școlii a doua zi — era deosebirea pe care o făcea Kretzschmar între epocile de cult și cele de cultură, și observația că



secularizarea artei, despărțirea ei de aspectul liturgic, nu avea decît un caracter superficial și episodic. Adrian, deși doar elev în clasa a 7-a secundară, era vădit mișcat de această idee (pe care conferențiarul nici măcar nu o exprimase explicit, dar care fusese suscitată în cugetul său de conferință), că despărțirea artei de ansamblul fenomenului liturgic, dezlegarea artei și înălțarea ei în sferele unui personalism singular, unde cultura ajunge scop în sine, încarcă arta cu un fel de solemnitate lipsită de obiect, cu o gravitate absolută împovărătoare, cu un patetism al durerii, toate acestea destul de bine plasticizate prin înfricoșătoarea ivire a lui Beethoven în pragul ușii. Dar o asemenea despărțire nu avea de ce să rămînă în chip necesar destinul neschimbător al artei, statutul ei sufletesc pentru veșnicie. Asemenea lucruri în gura unui adolescent !. . . Ce spuneți? Lipsit aproape cu totul de vreo experiență propriu-zisă, concretă, pe tărîmul artei, Adrian dădea drumul fanteziei lui deslănțuite, oarecum în gol, vădind

https://biblioteca-digitala.ro

însă o atît de precoce maturitate. Imagina vremea, probabil apropiată, în care rolul actual al artei ar fi ajuns din nou pe trepte mai modeste, dar mai fericite, slujind pacte de alianţă superioară precum odinioară, care însă nu vor însemna neapărat alianţa cu biserica. La ce fel de alianţă anume se gîndea, nu era nici el în stare să o spună. Dar gîndul că ideea de cultură de sine stătătoare era un fenomen istoric tranzitor ; că această cultură se poate pierde din nou în altceva, deosebit de dînsa ; că viitorul nu-i aparţine fără doar şi poate — acest gînd stăruitor, îl descoperise Adrian în urma conferinţei lui Kretzschmar.

— « Dar cultura are o singură alternativă : barbaria », l-am întrerupt eu atunci.

— « Dă-mi voie, răspunse dînsul, barbaria înseamnă contrariul culturii numai în cadrele unei orînduiri intelectuale propusă chiar de această cultură. Dacă mergem în afara acestui sistem de gîndire, contrariul culturii poate fi cu totul altceva. De asemeni se poate să nu existe vreun contrariu ».

Exclamai atunci : « Santa Maria », imitîndu-l pe Luca Cimabue şi făcînd semnul crucii. Adrian pufni o clipă în rîs.

În altă împrejurare însă, îmi declară următoarele :

— « Nu ţi se pare că într-o epocă de cultură cum este a noastră, prea se vorbeşte mult de cultură ? Spune-mi, nu crezi ? Eu aş vrea să ştiu dacă în epocile de cultură propriu-zisă, era cunoscut cît de cît, un asemenea cuvînt, dacă-l foloseau, dacă-l purtau mereu pe buze ? Mie, naivitatea, ingenuitatea, caracterul firesc, mi se par că închipuiesc cel dintîi criteriu, dacă vorbim de un asemenea fenomen. În situaţia actuală, ceea ce ne lipseşte, este tocmai această naivitate, şi o asemenea lipsă — dacă putem vorbi de ea, de urmările ei caracteristice, ne frustrează încercînd să ne apere, tocmai de o anumită barbarie de culori vii, care se poate împăca cu o cultură propriu-zisă, ba chiar cu o cultură foarte înaltă. Vreau să spun că treapta pe care ne aflăm astăzi este o treaptă de civilizaţie, situaţie foarte lăudabilă, fără îndoială, însă de asemeni nu încape îndoială că trebuie să ajungem mult mai barbari pentru a ajunge din nou apţi să cucerim cultura. Vorbim de tehnică şi de confort şi ne gîndim la cultură, fără însă să o posedăm cu adevărat. De pildă, structura homofon — melodică a muzicii noastre de astăzi vădeşte în contrast cu vechea muzică contrapunctică — polifonică tocmai o asemenea situaţie, tipică civilizaţiei noastre muzicale. Mă poţi împiedica să recunosc într-un asemenea fapt o lipsă de cultură ? »

În asemenea afirmări, care pe mine mă iritau, în discuţiile în care Adrian vroia să mă tachineze, existau desigur lucruri auzite pe care el le repeta. Însă felul în care şi le apropia, şi redarea atît de personală a ceea ce prinsese de la alţii, îl scutea de aparenţa unei subordonări şcolăreşti, împiedicîndu-l să cadă în ridicol. Adrian comentă îndelung — ori mai degrabă, într-o discuţie agitată, am comentat împreună — o conferinţă a lui Kretzschmar intitulată « Muzica şi ochiul », prezentată unui public care s-ar fi cuvenit să fie mai numeros. După cum indică titlul, conferenţiarul ne vorbi despre impresiile artistice în măsura în care acestea se adresează şi senzaţiilor vizuale ; ori, cel puţin în măsura în care arta se adresează şi ochiului chiar prin simplul fapt, sublinie Kretzschmar, că este vorba de o partitură *scrisă*. Notaţia notelor, scriitura muzicală, înseamnă fixarea unor linii şi puncte care alcătuiesc indicaţiile aproximative pentru mişcările sunetului ; notaţii practicate cu tot mai mare grijă, începînd din vremea străvechilor neume. Iar pildele citate de Kretzschmar ne amuzau şi — oarecum — ne măguleau, deoarece se înfiripa iluzia unei fel de intimităţi directe cu muzica. Ni se părea că deveneam, dintr-odată, ucenicii ei, precum erau

https://biblioteca-digitala.ro

spălătorii de pensule ai pictorilor din trecut. Kretzschmar ne arătă că numeroase expresii ale limbajului muzical, (argotic chiar) ,nu derivau din fenomene acustice, ci din procese vizuale, legate de aspectul concret al notei muzicale. Astfel se vorbeşte de « occhiali » adică başii cu ochelari, deoarece başii de tobă cu cozile bifate, doimi ale căror cozi pereche sînt legate prin bare, dau o impresie asemănătoare ochelarilor ; ori, cum anumite secvenţe obişnuite, înlănţuite la intervale egale (şi Kretzschemar înşiră cîteva exemple pe tablă) sînt denumite « flecuri de cizmar ». Vorbind mai departe despre aspectul vizual al notaţiei muzicale, Kretzschmar ne asigură că un cunoscător îşi poate da seama în chipul cel mai hotărît despre conţinutul spiritual şi despre valoarea unei compoziţii, dintr-o singură privire aruncată asupra partiturii scrise. De pildă, un coleg venit în vizită, intrînd în odaia lui, asvîrlise o privire pe pupitrul său. Se afla acolo un moft, partitura unui diletant, şi colegul exclamase, fără să se apropie : « Pentru numele lui Dumnezeu, ce moft ţii tu acolo ? » În schimb, Kretzschmar ne descrise ce desfătare înseamnă, şi cît farmec descoperă un ochi exersat, privind o partitură de Mozart, ca simplă imagine. Limpezimea orînduirii ei, eleganta repartizare a grupelor instrumentale, vădesc înseşi procesele spirituale ce cîrmuiesc linia melodică.

— « Chiar un surd, lipsit de orice experienţă concretă a sonorităţilor », exclamă dînsul, « poate fi cuprins de bucurie în faţa acestor suave înşiruiri ». « To hear with eyes belongs to love's fine wit » * adăugă Kretzschmar, citînd un vers dintr-un sonet shakespearian.

Kretzschmar mai afirmase că, în toate epocile, compozitorii ar fi strecurat în scriitura partiturilor, elemente tainice, hărăzite mai degrabă ochiului care descifra, decît urechii. De pildă, unii maeştri olandezi ai stilului polifonic, încrucişînd vocile prin nenumărate artificii, întocmiseră anume raporturi contrapunctice, în asemenea chip, încît fiecare voce să fie aidoma cu cealaltă, chiar citită deandăratelea. O asemenea practică nu prea avea de-a face cu însăşi sonoritatea ca atare ; şi el ar fi pus rămăşag că această ştrengărie era greu de sezisat cu urechea ; dimpotrivă, se adresa mai curînd, pe linie vizuală, tovarăşilor de breaslă. Tot astfel, Orlando Lasso folosise în « Nunta de la Cana » şase voci pentru cele şase căni de apă ; dar acest lucru era mai uşor de perceput în *lectura* partiturii decît la audiţie. În « Patimile după Ioan » a lui Ioachim von Burck, « *unul* dintre slujitori » care pălmuiseră pe Iisus, se exprimă printr-o singură notă, în vreme ce « doi » (slujitori) din fraza următoare, adică mai exact « cu dînsul alţi *doi* » erau redaţi prin două note.

Kretzschmar mai enumerase două-trei şotii pythagoreice de soiul ăsta, care spunea dînsul, fuseseră pe placul muzicanţilor dintotdeauna, şi care erau destinate mai mult văzului decît auzului, fiind, pentru ureche, mai mult sau mai puţin ascunse. În cele din urmă, Kretzschmar ne mărturisi că în ultimă analiză, dînsul atribuia asemenea particularităţi, unei anumite lipse constituţionale de senzualitate propriu-zisă a muzicii însăşi. El rosti chiar cuvîntul « antisenzualitate », sub care putea fi ghicită o tainică înclinare către asceză. Într-adevăr, muzica era cea mai spiritualizată dintre arte, lucru vădit şi din întrepătrunderea atît de intimă dintre conţinut şi formă în creaţia muzicală — în comparaţie cu celelalte arte, sfîrşind chiar prin a fi — conţinut şi formă — unul şi acelaşi lucru. Este adevărat că muzica "se adresează urechii", după cum se spune, dar acest lucru este condiţionat de gradul în care auzul, ca şi celelalte simţuri omeneşti, nu este decît un organ de suplinire, de mijlocire şi de receptare a datelor spiri-

* "Aud şi ochii cîtă vreme iubeşte gingaş cugetul!"

https://biblioteca-digitala.ro

tuale. Aşadar, muzica fiind legată şi de viaţa simţurilor noastre, este nevoită să năzuiască spre concretizări senzoriale mai intense, uneori chiar atît de ademenitoare, încît să poată vrăji, asemănătoare prin gest cu mitologica Kundry, care, fără voinţa ei, era făptaşa răului, înlănţuindu-şi braţele pline de voluptoasă moliciune în jurul gîtului eroului neprihănit. Kretzschmar mai pretindea că cea mai puternică senzualitate era realizată de muzica instrumentală a unei orchestre, în care toate simţurile par excitate deopotrivă, prin mijlocirea auzului. Se ajunge astfel la o contopire asemănătoare cu cea dată de opiu, deoarece muzica ne înalţă pe un tărîm în care culorile şi parfumurile se îmbină cu sunetul pentru desfătarea noastră. Dar sub masca unei vrăjitoare binecuvîntate, se putea aci descoperi chipul adevăratei pocăinţe. Există chiar un instrument care, ca mijloc de împlinire a muzicalităţii, se adresează, concret, urechii, dar pe jumătate imaterial, în chip aproape abstract, răspunzînd în chip ciudat caracterului spiritual al muzicii, şi anume pianul. Părea chiar nepotrivit să-l numeşti instrument, în comparaţie cu altele, deoarece îi lipsea un caracter specific. Putea fi folosit şi ca instrument solistic, dar putea fi şi mijlocitorul alunecării în virtuozitate, fie că apucarea pe un asemenea drum închipuia doar un caz particular; iar, acesta privit de aproape, un simplu abuz. Altfel, pianul era în realitate, reprezentantul direct şi suveran al muzicii însăşi, în aspectul ei spiritual tipic, şi de aceea se cuvenea să învăţăm pianul. Lecţiile de pian nu erau menite să dezvolte în noi o anumită îndemînare determinată, ci, în chipul cel mai esenţial, constiuia însăşi iniţierea în. . . »

« Muzică ! » strigă o voce din publicul — atît de restrîns —, căci vorbitorul nu izbutise să articuleze acest ultim cuvînt, deşi îl folosise atît de des pînă atunci ; la pronunţarea consoanei iniţiale Kretzschemar se împleticise, sbătîndu-se să-l rostească.

« Negreşit » ! spuse el atunci, uşurat, apoi, sorbind o înghiţitură de apă, plecă.

Mai vreau să semnalez a patra conferinţă, căci niciuna nu a făcut o impresie atît de puternică asupra lui Adrian, nemaivorbind de mine.

Nu mi-amintesc bine titlul. Era vorba de « Elementaritate în domeniul muzicii », ori « Muzica şi principiul ei elementar », ori « Elemente propriuzis muzicale » ori ceva asemănător. În orice caz, această idee de elementar, de primitiv, de primordialitate, juca un rol hotărîtor, împreună cu ideea că tocmai muzica, care ridicase de-a lungul veacurilor un minunat edificiu artistic plin de rafinament, bogat şi foarte complex în procesul creaţiei ei istorice, vădise neîntrerupt pioasa năzuinţă să se reîntoarcă, în chipul cel mai evocator, la stările ei primordiale. Aceste stări erau « conjurate » în chip sărbătoresc, pentru a-şi putea celebra însăşi obîrşia şi, muzica, spunea Kretzschmar, preaslăvea astfel pe plan cosmic, simbolica sa. Elementele ei primordiale, principiile ei, închipuiau deopotrivă şi cele dintîi şi cele mai simple pietre din construcţia lumii. Acest paralelism fusese folosit în chip inteligent de un compozitor al trecutului apropiat care era şi filozof — Kretzschmar se referea din nou la Wagner. Compozitorul asimilase în mitul său cosmogonic « Inelul Nibelungilor », elementele fundamentale ale muzicii, cu cele ale universului. Pentru Wagner, orice început era legat de o muzică ce-i corespundea ; iar muzica începuturilor închipuia şi începutul muzicii : acordul triplu în mi bemol major din fluxul adînc al Rinului, cele 7 acorduri primitive din care, asemeni unor blocuri ciclopeene, cioplite din stînca străveche, este făurită cetatea zeilor. Plin de duh, cu ingenuozitatea unui stil superior, Wagner prezentase mitul muzicii, înmănunchindu-l cu mitul universal, îmbinînd viaţa muzicii cu viaţa lucrurilor şi

https://biblioteca-digitala.ro

exprimînd rosturile lucrurilor prin muzică. Astfel Wagner crease un eşafodaj plin de tîlcuri simultane, — eşafodaj grandios, încărcat de semnificaţii, deşi poate prea factice în comparaţie cu anumite revelaţii prin care se manifestă elementaritatea propriu-zisă din arta mai pură a unor muzicieni ca Beethoven ori Bach. În preludiul din suita pentru violoncel al celui din urmă — preludiu scris tot în mi bemol major şi construit în acorduri triple primitive — putem găsi o asemenea pildă. Kretzschmar ne mai aminti de Anton Bruckner, care adeseori se desfăta la pian ori la orgă, înşirînd simple acorduri (triple) care-i plăceau nespus.

« Există oare ceva mai lăuntric ca emoţia, de o mai mare splendoare » exclamase Bruckner, « decît o asemenea serie de simple acorduri triple? Nu seamănă acest lucru cu o baie purificatoare a sufletului nostru? » Opinia lui Kretzschmar era că frazele acestea constituiau o dovadă de neuitat, arătînd făţiş că muzica năzuieşte să se cufunde din nou în principialitatea ei elementară, putîndu-se astfel admira pe sine însăşi, în principiile sale temeinice. . .

CAPITOLUL 9

. . . De ce am atribuit conferinţelor lui Kretzschmar o importanţă atît de mare? De ce am simţit nevoia să le reproduc atît de amănunţit? Motivele mele nu le spun pentru întîia oară: pur şi simplu pentru că, toate aceste lucruri erau auzite de Adrian şi pentru că, auzindu-le atunci, îi stimulau inteligenţa, adîncindu-se în cugetul său şi oferind fanteziei sale, hrană şi element stimulator — dacă le putem numi astfel — căci pentru imaginaţie ele înseamnă acelaşi lucru. Dar mă simt obligat să-l iau şi pe cititorul meu drept martor; căci nu poţi scrie o biografie, nici nu se cuvine să povesteşti înjghebarea unei vieţi spirituale fără a-l readuce pe acela căruia te adresezi la etapele şcolăreşti, la stadiul celui ce face cu atenţie şi sîrguinţă primii paşi în viaţă şi artă, etapă în care acesta se uită în preajmă, aruncînd în acelaşi timp priviri încărcate de presimţiri spre viitorul depărtat.

Iar în ceea ce priveşte mai ales muzica, mă străduiesc să arăt cititorului, din exact acelaşi unghi de interpretare, faptele; încercînd să-l pun în contact cu muzica în acelaşi chip în care lucrurile s-au petrecut şi cu prietenul meu răposat. Opiniile profesorului său mi s-au părut de aceea, un mijloc care nu poate fi nesocotit, ba chiar indispensabil.

. . . .

La îndemnul lui Kretzschmar, Adrian — pe atunci elev într-a şaptea, în vreme ce eu mă aflam la Universitatea din Giessen, — învăţa, în particular, limba engleză care nu făcea parte din materiile învăţămîntului « umanist ». Astfel Adrian citea cu mare satisfacţie paginile lui Sterne, dar mai cu seamă opera lui Shakespeare. Organistul era un autentic cunoscător şi admira cu patimă pe aceştia. Shakespeare şi Beethoven alcătuiau pe firmamentul spiritual al lui Kretzschmar o constelaţie geamănă întrecînd în strălucire pe toate celelalte, şi îi plăcea foarte mult să semnaleze elevului său afinităţile cu adevărat vrednice de mirare, şi concordanţele dintre principiile şi metodele vădite de creaţia celor doi giganţi. Un asemenea exemplu poate arăta în ce măsură influenţa educatoare a bîlbîitului nostru asupra lui Adrian depăşea pe aceea a unui simplu profesor de pian. În acest ultim rol, Kretzschmar îi transmitea doar primele noţiuni muzicale, aproape copilăreşti şi, în acelaşi timp, printr-o stranie contradicţie, sau, ca să spunem aşa, pe ocolite, îl punea în contact

https://biblioteca-digitala.ro

pentru prima oară cu cele mai mărețe realități. Îi deschidea porțile către literatura universală, anticipînd, prin expuneri sumare dar stimulatoare; îi sugera întinderile nesfîrșite ale romanului rus, englez, francez, îi stîrnea interesul pentru lirică prin Shelley și Keats, Hölderlin și Novalis, îi punea în mînă pe Manzoni, Goethe, Schopenhauer, și meșterul Ekkehart. Adrian, prin scrisori, și prin viu grai cînd în timpul vacanței mă întorceam acasă — mă făcea părtașul cuceririlor sale, și, deși recunoșteam vivacitatea intelectului său și ușurința sa de a asimila, mărturisesc că uneori eram cuprins de îngrijorare, gîndindu-mă la aceste explorări, oarecum premature, și la surmenajul pe care acestea îl închipuiau pentru un sistem nervos atît de tînăr. Fără îndoială, toate acestea alcătuiau un lest neliniștitor adăugat pregătirilor pentru examenul de absolvire în pragul căruia se afla, și de care vorbea cu dispreț. Fața îi era adesea palidă, și nu numai în zilele în care se simțea copleșit de migrenele ereditare. Părea limpede că nu dormea îndeajuns, petrecîndu-și multe ore din noapte citind. Am avut grijă să-i mărturisesc și lui Kretzschmar neliniștea mea. L-am întrebat dacă nu socotea, ca și mine, că Adrian are o fire ce s-ar cuveni să fie mai degrabă ținută în frîu, în ceea ce privește evoluția intelectuală, decît imboldită. Dar muzicianul nostru, deși mult mai vîrstnic decît mine, se vădi partizan al tinereții lipsite de răbdare, cît mai însetată de cunoaștere, și fără cruțare pentru propriile ei puteri; de altfel Kretzschmar profesa, într-o măsură oarecare, principiul asprimii idealiste și al nepăsării față de trup și de « sănătatea » acestuia, considerînd-o de semnficație filistină, ca să nu spun: prețioasă doar pentru lași.

« Da, scumpul meu prieten » replică acesta, « dacă te pronunți în favoarea sănătății, află că aceasta nu are prea mult de-a face cu viața spirituală și cu arta, ba chiar se află în contradicție cu acestea și, în orice caz, nu s-au sinchisit niciodată una de cealaltă. Nu pot să fac, aici, pe unchiul sfătos, medic al casei, care mustră tineretul pentru lecturi prea timpurii. Pentru un asemenea personaj, lecturile ar fi prea timpurii în oricare zi a vieții sale. Apoi, nimic nu mi se pare mai lipsit de tact și mai brutal decît să țintuiești fără întrerupere un tineret înzestrat, ținîndu-l în loc din pricina „lipsei de maturitate" și să repeți după fiecare frază „asta nu-i încă de vîrsta ta". Să hotărască el singur! Trebuie el însuși să se descurce ca să poată răzbate! Și e lesne de priceput că și-a pierdut răbdarea tot așteptînd să iasă din găoacea de ou ce înseamnă acest străvechi tîrgușor nemțesc ».

Kretzschmar îmi trîntise în obraz și mie și orășelului Kaisersaschern aceste vorbe. Iar eu am fost cuprins de ciudă deoarece nu-mi însușisem niciodată felul de a vedea al unui sfătos « nenea doctorul ».

De altfel eu însumi vedeam și pricepeam foarte bine că omul acesta nu se mulțumea cu rolul de profesor de pian predînd o anumită tehnică — și că muzica în sine, și însuși țelul învățăturii muzicale, dacă era practicată unilateral, nelegată cu celelalte domenii de intelect și cultură, era socotit drept schilodire de specialist din punct de vedere propriu-zis omenesc.

Într-adevăr, chiar după spusele lui Adrian, o bună parte din lecțiile de pian, primite în vechea casă de lîngă catedrală, unde locuia Kretzschmar, se preschimbau în convorbiri asupra filozofiei și poeziei. Cu toate acestea, cîtă vreme i-am fost coleg de liceu, am putut urmări progresele sale muzicale, în chip amănunțit zi cu zi. Faptul că se familiarizase singur cu probleme de claviatură și tonalitate, îi ușură primii pași, grăbindu-i evoluția firească. Adrian studia conștiincios la pian game și arpegii. Dar, precît știu eu, vreo metodă de pian propriu-zisă nu a fost niciodată folosită. Kretzschmar îi cerea să cînte corale cu armonizarea

necomplicată, şi — în ciuda aspectului lor pianistic straniu — psalmi în patru voci pe care Palestrina le compusese din acorduri perfecte, adăugînd doar o anumită tensiune armonică şi anumite cadenţe. Mai tîrziu, îi dădu să studieze mici preludii, fughete şi invenţiuni în două voci de Sebastian Bach, *Sonata facile* de Mozart şi sonate scurte de Scarlatti. Pe de altă parte, Kretzschmar nu pregeta să compună pentru Adrian mici piese, marşuri şi dansuri pentru a fi excutate fie solo, fie la patru mîini. Pentru ultimele, în partitura primului executant greutăţile erau ocolite, în vreme ce, partitura secundă susţinea balastul dificultăţilor. Astfel, Adrian avea satisfacţia să participe, chiar în rolul de frunte, la producţii muzicale care, în ansamblul lor, se desfăşurau pe o treaptă cu mult superioară nivelului său tehnic.

Mai pe scurt spus, Adrian primea, în muzică, o educaţie princiară, şi chiar îmi amintesc că eu însumi am folosit acest epitet pentru a-mi necăji prietenul. Îmi amintesc şi chipul în care, pufnind o clipă în rîs atît de caracteristic, a întors capul ca şi cum nici n-ar fi vrut să audă observaţia mea. Nu încape îndoială că Adrian îi era recunoscător profesorului său pentru o asemenea metodă de predare, care ţinea seama de nivelul global de evoluţie intelectuală al elevului său, şi nu de treapta de începător în studiul pianului pe care se afla el, deoarece începuse acest studiu mai tîrziu. Kretzschmar, departe de a se împotrivi, încuraja pe Adrian să anticipeze şi în muzică, ţinînd seama de tinereţea sa vibrînd de inteligenţă, — şi faptul că se îndeletnicea cu lucruri pe care un mentor pedant le-ar fi proscris ca fiind alături de esenţa studiului, i se părea îndreptăţit. Căci Adrian abea învăţase descifrarea notelor şi începuse să compună, experimentînd pe hîrtie diferite acorduri. Mania pe care o vădise de la început, — de a imagina probleme muzicale ce se pot rezolva în chip asemănător cu cele de şah — putea deveni neliniştitoare. Într-adevăr, pe Adrian îl pîndea primejdia să socoată că asemeni născociri şi rezolvări dificile de ordin tehnic pot închipui compoziţii propriu-zise. Astfel, el putea pierde ore în şir combinînd într-un spaţiu cît mai restrîns toate tonurile scării cromatice, mai ales fără să lege acordurile, dar fără ca îmbinarea tonurilor să ajungă la efecte disonante prea dure. În acelaşi timp, nu-i displăcea să construiască disonanţe foarte puternice, născocind toate rezolvările posibile; dar acestea nu aveau nimic comun între ele, deoarece acordul cuprindea prea multe tonuri contradictorii. Astfel, se ajungea la sonorităţi de o acuitate acidă, crudă, evocînd sigiliul vrăjit, prin care erau stabilite legături diferite între sunete şi tonalităţi cît se poate de îndepărtate.

Într-o zi, începătorul în tainele armoniei prezentă lui Kretzschmar — spre marele amuzament al acestuia — descoperirea contrapunctului dublu, pe care Adrian o făcuse prin propriile sale mijloace. Adică puteau fi citite două voci simultane, fiecare dintre ele îngăduind să fie socotită, fie ca voce de sus, fie ca voce de jos, aşadar putîndu-se înlocui reciproc.

« Cînd o să descoperi contrapunctul triplu » îi spuse Kretzschmar « să-l păstrezi numai pentru tine ! Eu însă nu vreau să ştiu nimic de pripelile tale exagerate ».

Adrian ţinea într-adevăr multe dintre « pripeli » numai pentru dînsul. La nevoie mă făcea numai pe mine părtaşul speculaţiilor sale de tehnică pianistică, prin care el adîncea problemele de unitate, de înlocuire şi de identitate dintre orizontala şi verticala compoziţiilor. Curînd, Adrian dobîndi în ochii mei o uşurinţă îngrijorătoare, tot născocind linii melodice a căror tonuri puteau fi suprapuse, redate simultan, contrase în armonii complicate — ori, dimpotrivă, întocmind acorduri ce se puteau desfăşura larg pe orizontala melodică.

https://biblioteca-digitala.ro

În curtea şcolii, între o lecţie de greacă şi una de trigonometrie, pe cînd se sprijinea de zidul ridicat din cărămizi smălţuite, Adrian îmi vorbi despre magia acestor divertismente tehnice, cu care îşi petrecea timpul liber. Pretindea că transformarea intervalului în acord îl preocupa în primul rînd ; al orizontalului în vertical, şi al desfăşurării temporale în simultaneitate. Simultaneitatea era de altminteri elementul primordial. Tonul însuşi, cu armonicele sale fie apropiate, fie îndepărtate, constituia un acord, iar desfăşurarea gamei nu închipuia decît disocierea, analiza sa, în serie orizontală.

— « Dar în acordul propriu-zis, compus din mai multe tonuri, descoperim totuşi altceva. Însuşi acordul cere să fie continuat, şi cînd, ducîndu-l mai departe, îl treci în alt acord, fiecare din elementele lui componente devine o voce distinctă, din punct de vedere liniar. După mine, spunea Adrian, o înlănţuire de acorduri nu poate fi privită altfel, decît ca rezultanta unei mişcări de voci distincte, iar în tonurile care alcătuiesc acordul propriu-zis, trebuieşte onorată *vocea;* nu acordului trebuieşte să-i dăm însemnătatea cea mai înaltă ; pe aceasta îl putem dispreţui ca fiind subiectiv şi arbitrar, atîta vreme cît el însuşi nu se poate justifica în înlănţuirea vocilor, adică *polifonic.* Acordul nu constituie un mijloc de desfătare armonică, ci este însăşi polifonia, iar tonurile care îl alcătuiesc, închipuie vocile. Eu susţin totuşi că vocile sînt cu atît mai mult ele înşile, iar caracterul polifonic al acordului se dovedeşte cu atît mai marcat, cu cît acordul este mai disonant. Astfel, disonanţa constituie măsura demnităţii sale polifonice. Cu cît un acord devine mai disonant, cu cît cuprinde tonuri mai contrastante, şi efecte sonore mai diferenţiate, cu atît este mai polifonic ; şi cu atît mai pronunţat se afirmă caracterul specific de voce al fiecărui ton în parte, cu cît este mai mare simultaneitatea sunetelor conjugate ».

L-am privit cîteva clipe dînd din cap cu un aer oarecum fatalist dar şi zeflemitor ; in cele din urmă, am rostit : « O să iasă ceva din tine ! »

« Din mine ? » replică el, întorcîndu-se cu spatele după cum obişnuia : « Nu vorbesc despre mine, ci despre muzică. — E o mică deosebire ! »

Această deosebire era însemnată pentru Adrian. El se simţea legat de ea şi vorbea despre muzică ca despre un fenomen straniu, vrăjit, dar care nu atingea însăşi persoana sa. Vorbea de muzică de la o anumită distanţă critică şi oarecum de sus, — totuşi vorbea de ea, cu atît mai mult cu cît, în acei ani, experienţa sa muzicală, cunoştinţele sale cu privire la literatura muzicală universală, se lărgiseră cu repeziciune. În curînd, distanţa dintre ceea ce ştia, şi ceea ce putea el însuşi deveni bătătoare la ochi, şi tocmai de aceea Adrian ţinea s-o sublinieze. În vreme ce pianistul îşi încerca puterile cu piese ca « Scene de copii » de Schumann, şi cele două mici sonate de Beethoven opus 45 ; în vreme ce, ca ucenic în problemele muzicii armoniza cu sîrguinţă teme de choral, Adrian îşi însuşise, cu mare repeziciune, şi chiar într-un ritm precipitat şi copleşitor, o privire de ansamblu — poate încă necoherentă, dar vie — asupra problemelor de compoziţie preclasică, clasică, romantică şi postromantic-modernă, — bineînţeles cu ajutorul lui Kretzschmar. Acesta era el însuşi prea îndrăgostit de tot ce fusese creat în acest univers al sunetelor, pentru a nu fi fost ahtiat să introducă un discipol atît de receptiv ca Adrian într-o lume plină de complexităţi formale închipuind o nesecată bogăţie de stiluri, legate fie de elementul etnic şi de valorile tradiţionale, fie de personalităţi pline de farmec, şi în care se puteau distinge modalităţile istorice dar şi cele individuale ale idealului estetic. Kretzschmar îi cînta la pian, bineînţeles — făcînd cu dînsul lecţii mereu prelungite şi fără să se sinchisească, trecea de la una la alta, digresînd, ţipînd, comentînd, mereu caracterizînd, aşa cum făcuse

5*

https://biblioteca-digitala.ro

și în expunerile sale « publice », și într-adevăr, nu se putea afla un mod mai captivant, mai eficace, mai instructiv de a preda muzica.

În afară de aceasta sînt dator să adaug că pentru localnicii din Kaisersaschern erau nespus de rare prilejurile de a asculta muzica. Afară de serile de muzică de cameră care aveau loc la Nikolaus Leverkühn și de concertele de orgă de la catedrală, alte ocazii propriu-zise nu existau, căci foarte rar se pripășea în orășelul nostru vreun virtuoz în trecere ori vreo orchestră străină. Din acest punct de vedere, intervențiile lui Kretzschmar, contribuțiile sale atît de vii — chiar dacă erau provizorii și pline de explicații doar aluzive — izbutiră să potolească setea de cultură mai mult sau mai puțin inconștientă, nemărturisită decît în parte, a prietenului meu Adrian. Dar Kretzschmar o făcea cu atîta elan, încît se putea vorbi de un adevărat val de inițiere muzicală, revărsat asupra unei receptivități atît de tinere. După aceea, în evoluția lui Adrian, urmă un număr de ani în care asimilă mult mai puțină muzică decît pe vremea aceea, vădind un proces disimulat de renegare, cu toate că prilejurile erau mult mai favorabile decît în trecut.

La început, în chip foarte firesc, Kretzschmar îi desluși lui Adrian ce înseamnă structura sonatei, pornind de la lucrări de Clementi, Mozart și Haydn. Apoi trecu la sonata pentru orchestră, simfonia, și înfățișă elevului său, care asculta concentrat, cu sprîncenele încruntate și buzele întredeschise, procesul de abstractizare al compoziției pianistice ; apoi diferitele modalități și transformări legate

https://biblioteca-digitala.ro

fie de epocă, fie de personalităţile creatoare, în acest domeniu de expresie al creaţiei sonore absolute. Îi arătă că este domeniul cel mai bogat, deoarece creaţia sonoră se adresează simţurilor şi spiritului, pe nenumărate căi. Apoi Kretzschmar îi cîntă din creaţia instrumentală a lui Brahms şi Bruckner, Schubert şi Robert Schumann, trecînd şi la compozitori foarte noi, neuitînd însă de compoziţiile lui Ceaikovski, Borodin, Rimski-Korsakov, Anton Dvorak, Berlioz, Cezar Frank şi Chabrier. Prin explicaţiile strigate în gura mare, îi biciuia neîncetat imaginaţia, înviorînd « umbrele » pianistice prin sugestii orchestrale. « Cantilenă susţinută de violoncel? Acest lucru trebuie imaginat : e susţinută ! » striga el. « Solo de fagot ! Intervin fioriturile flautului ! Răsună timpanele ! Acum se aud tromboanele ! Aici intră viorile. Reciteşte partitura ; aici o scurtă fanfară a trompetei, — sînt obligat să o sar, căci n-am decît două mîini ! »

Kretzschmar, cu aceste două mîini, făcea ce putea, ba, mai şi cînta cu putere, chiar dacă glasul îi era cîrîit şi destul de răguşit. Lucrul însă era suportabil şi chiar antrenant, din pricina muzicalităţii intime şi justeţei accentului muzical entuziast. Tot stabilind asemănări, Kretzschmar sărea de la un lucru la altul, pierzîndu-se în nesfîrşite digresiuni. Avînd mintea încărcată de idei, vorbind de una, îşi aducea aminte de alta ; şi, în afară de acest lucru, Kretzschmar mai avea patima confruntărilor. Avea pasiunea să compare, să descopere corelaţii, să scoată la iveală înrîuriri, să vădească legăturile intime din care este împletită cultura. Cu o deosebită plăcere întîrziase ore de-a rîndul pentru a desluşi elevului său felul în care francezii influenţaseră pe ruşi, pe italieni şi pe germani, iar germanii pe francezi. Îi arătă ce datorează Gounod lui Schumann, Cezar Frank lui Liszt, în ce măsură Debussy se putuse sprijini pe Musorgski, şi în ce măsură Vincent D'Indy şi Chabrier wagnerizau pe alocuri. Kretzschmar încerca să dovedească faptul că simpla contemporaneitate statornicise corelaţii certe între firi atît de deosebite ca Brahms şi Ceaikovski, şi îi cîntă pasaje din creaţia unuia, ce ar fi putut tot atît de bine aparţine celuilalt. Îi indică în opera lui Brahms, pe care îl stima foarte mult, anumite raporturi arhaizante, izvorîte din vechi moduri bisericeşti, şi îl făcu să priceapă felul în care un asemenea element ascetic îngăduise compozitorului să ajungă la densităţi şi plenitudini posace şi sumbre.

Apoi Kretzschmar atrase atenţia elevului său asupra acestui gen de romantism care, referindu-se în chip vădit la Bach, se împotrivea cu toată seriozitatea principiului muzicii polifonice, ba chiar îl respingea, preferînd modulaţia plină de culoare. Kretzschmar pretindea că nu era vorba însă de o reală independenţă a vocilor, căci nici la Bach o polifonie autentică nu existase în chip strict. Cu toate că preluase tradiţiile artei contrapunctice « a capella », Bach avea în sînge armonismul şi nimic altceva — chiar în perioada « clavecinului bine temperat », unde arta modulaţiei armonice moderne constituia chiar punctul de plecare principial ; iar contrapunctul său armonic, în realitate, nu avea mai mult de-a face cu vechea polifonie vocală, decît principiul « al fresco » homofonic din opera lui Haendel.

CAPITOLUL 15

. . .Scrisoarea lui Adrian vădea o superioară capacitate de spirit critic şi de autoanaliză. Mărturisirile lui, adevărate profesiuni de credinţă, încărcate de un fel de pocăinţă ironică, mă mişcară nespus de mult. Paginile scrise încercau să lămurească fostului mentor — care ţinea foarte mult să-şi păstreze acest rol în chip şi mai hotărît — ce anume scrupule îl împiedicau să-şi schimbe cariera

https://biblioteca-digitala.ro

începută, pentru a se asvîrli cu totul în braţele muzicii. Adrian nu-i ascundea că în oarecare măsură, teologia — ca studiu empiric — îl dezamăgise, din motive care, bineînţeles, — adăuga dînsul — nu trebuiau căutate nici în cadrele acestei venerabile ştiinţe, nici la profesorii săi de academic nivel, ci numai în el însuşi. Şi lucrul nu putea fi tăgăduit din pricină că el n-ar fi putut spune ce altă alegere, mai bună, mai judicioasă, ar fi putut face. În cîteva rînduri, pe cînd discuta cu sine însuşi eventualităţile unei schimbări de carieră, se gîndise, de-a lungul anilor, să treacă la matematici, ştiinţă care, din şcoală, fusese pentru dînsul întotdeauna prilejul unei plăcute distracţii. (Expresia « plăcută distracţie » este luată literal din scrisoarea lui Adrian). Însă îşi dădea seama că — simţind un fel de teamă de a le însuşi — din clipa în care şi-ar însuşi această disciplină ştiinţifică, prin legămîntul făcut s-ar identifica cu dînsa. Că apoi, curînd se va desmetici şi, plictisit, i se va face lehamite de dînsa ca şi cînd ar fi înghiţit-o cu lingura mare. (Şi această expresie grotescă, figura, îmi amintesc, textual în scrisoare). « Nu poate rămîne o taină — mai scria Adrian — nici pentru dv., nici pentru mine, că Famulus-ul dv. e cam bătut de Dumnezeu, desigur nu chiar în toate zilele săptămînii, n-aş putea-o spune, dar este fără îndoială mai curînd prilej de compătimire decît de holbată admiraţie ». Atotputernicul l-a înzestrat, urmă Adrian, cu o inteligenţă jucăuşă, versatilă, astfel că, chiar de pe vremea copilăriei putuse pricepe, fără mare osteneală, tot ceea ce îi dăruise instrucţia şi educaţia ; — prea lesne, pe semne, pentru ca toate aceste lucruri să poată căpăta în ochii lui respectul ce li se cuvenea. Prea lesne pentru ca sîngele şi spiritul să i se poată încălzi de dragul vreunui lucru şi de adevărată rîvnă de a-l cuprinde. « Mă tem — continua Adrian — că nu sînt un om cumsecade, căci nu descopăr nici un fel de căldură în mine. Este adevărat, iubite maestre şi prietene, precum stă scris, că se cuvine să fie blestemaţi, goniţi şi scuipaţi aceia care nici fierbinţi nu sînt, nici de gheaţă, ci doar căldicei. În ceea ce mă priveşte, căldicel nu mă pot numi, sînt rece, fără chip de tăgadă ; — dar în judecata ce o port asupra mea, cer o anumită libertate de la puterea ce împarte în juru-i binecuvîntarea şi blestemul, chiar dacă această libertate n-ar fi pe gustul ei ».

Şi Adrian continua:

„Mi se pare ridicolă afirmaţia, dar mărturisesc că în liceu mă simţeam mai bine, mai în largul meu. Acolo era de mine, deoarece în cursul superior sînt predate lucrurile cele mai variate, unul după altul ; punctele de vedere se schimbă din 45 în 45 de minute ; mai pe scurt, nu aveam încă de-a face cu o « profesie ». Însă, chiar aceste 45 de minute de specialitate propriu-zisă mi se păreau prea lungi, umplîndu-mă de plictis, lucrul cel mai rece din lume. După un sfert de ceas cel mult, eu eram dumirit asupra lucrurilor pe care prea bunul dascăl le mai mesteca vreme de altă jumătate de ceas cu băieţii cînd se făceau lecturi din scriitorii de seamă, eu o luam înainte, deoarece îi citisem acasă, de multă vreme, iar dacă nu ştiam să răspund cîteodată, era din pricina faptului că de mult gîndul meu fugise către lecţia următoare. Patruzeci şi cinci de minute pentru *Anabasis* însemna mult prea mult pentru răbdarea mea din acelaşi şi acelaşi motiv, şi, din această cauză, izvora suferinţa mea de căpetenie (Adrian desemna prin această formulă durerile de cap de care suferea). Această suferinţă de căpetenie nu venea niciodată din oboseala pricinuită de vreo sforţare, ci era urmarea saturaţiei, izvora din răceala plictisului şi, iubite maestre şi prietene, de cînd numai sînt în situaţia unui « holtei » care sare din materie în materie, ci căsătorit de-a binelea cu o anumită profesiune, implicînd studiul, această suferinţă s-a înrăutăţit în consecinţă.

https://biblioteca-digitala.ro

Dumnezeule mare, să nu credeţi că mă socot deasupra vreunei cariere. Dimpotrivă oricare profesie mi se pare prea bună pentru mine şi vă rog să considerați un omagiu special, o declarație de dragoste făcută muzicii şi o excepţie în ceea ce o priveşte, faptul că o socot cu mult prea bună pentru mine.

Mă veţi întreba: « Dar teologia nu ți s-a părut prea osebită pentru tine? » — « Acesteia însă eu m-am subordonat nu atît pentru faptul că vedeam într-însa ştiinţa supremă — cu toate că şi din acest motiv — dar mai ales pentru că năzuiam să mă umilesc, să îngenunchiez, plecat, să mă disciplinez şi să pedepsesc trufia răcelii mele, într-un cuvînt, din aşa numita « contritio ». Tindeam către ciliciu, şi către acel brîu care înţeapă, ascuns sub el. Am făcut ceea ce alţii au făcut în alte vremi, cînd băteau la poarta unei mînăstiri de « strictă observanţă ». O asemenea viaţă de recluziune riguroasă îşi are laturile sale absurde, ridicole chiar, dar dumneavoastră trebuie să înţelegeţi că o tainică frică mă îmboldeşte să nu renunţ la asprimea ei, dînd la o parte Sfînta Scriptură, pentru a evada în arta în care dumneavoastră m-aţi introdus şi care, dacă ar deveni însăşi profesiunea mea, păcatul ar fi mult prea mare.

Dumneavoastră socotiţi că eu am chemare pentru această artă, astfel că nu ar trebui să fac decît « un pas » pentru a ajunge în drumul ei. Luteranismul meu vă dă dreptate căci din punctul său de vedere, teologia şi muzica închipuie sfere învecinate, chiar strîns înrudite, iar mie personal, muzica mi s-a părut întotdeauna o magică îmbinare de teologie şi de matematică, ştiinţă atît de distractivă pentru mine. *Item*, mai cuprinde multe din strădaniile şi îndeletnicirile atît de stăruitoare ale alhimiştilor şi necromanţilor de odinioară. Acestea se aflau şi ele « sub semnul teologiei », dar în acelaşi timp, însemnau emancipare şi renegare, însă această renegare nu exista ca *atare*, căci nu era o renegare *a* credinţei, — acest lucru nici n-ar fi fost cu putinţă — ci se petrecea chiar *în cadrele* credinţei; renegarea fiind un act de credinţă, căci totul este şi se desfăşoară în dumnezeire, mai cu seamă apostazia".

Apoi, scuzîndu-se de această digresiune, — care de fapt nu era o digresiune — Adrian, trecînd la aspectul practic al lucrurilor, se întreba către ce gen de activitate muzicală îşi putea îndrepta puterile, dacă ar ceda stăruinţelor lui Kretzschmar. Pentru virtuozitatea solistică, el se socotea pierdut din capul locului, în chipul cel mai limpede: « Firişorul care urmează să ajungă urzică, ustură din capul locului » pretindea Adrian. Şi argumenta, spunînd că luase prea tîrziu contact cu rosturile instrumentului — că prea tîrziu luase un contact tangibil cu acesta — ceea ce evidenţia lipsa unui imbold înnăscut pentru asemenea drum. Se apropiase de clapele pianului nu din dorinţa de a le stăpîni în chip real, ci dintr-o secretă curiozitate pentru muzica îndeobşte; nu simţea însă într-însul vreun pic de sînge ţigănesc caracteristic concertistului care « se produce » în faţa publicului prin intermediul muzicii, folosind prilejurile pe care aceasta i le oferă. Pentru asemenea lucruri, erau necesare anumite premize de ordin sufletesc care la dînsul lipseau, şi anume năzuinţa unor schimburi de natură afectivă cu mulţimea, ducînd la cununi de flori, plecăciuni, bezele svîrlite în colo şi încoace, în ropotul aplauzelor. Adrian evita să spună lucrurilor pe nume, ascunzînd faptul că o asemenea hotărîre nu numai că era prea tardivă, dar că prin însăşi natura lui era sfielnic şi prea mîndru, prea rezervat, avînd un caracter prea singuratic pentru o viaţă de virtuoz.

Obiecţii asemănătoare, spunea el mai departe, stăteau în calea unei cariere dirijorale. Simţea tot atît de puţină chemare pentru virtuozitatea de scamator instrumental ca şi pentru rolul de primadonă purtînd, în frac, o baghetă în

https://biblioteca-digitala.ro

fața unei orchestre, cu sarcină de a fi mesagerul, interpretul și reprezentantul de gală al înseși muzicii pe pămînt. Cu acest prilej însă, lui Adrian îi scăpase un cuvînt din seria unor amănunte cu adevărat revelatoare: vorbise de « sfiala sa în fața lumii ». Dar Adrian, intitulîndu-se « mizantrop » nu-și făcea din acest lucru un titlu de laudă. O asemenea trăsătură, în cadrele propriei sale judecăți, nu era decît expresia unei lipse de căldură, de simpatie. Trebuia deci să-și pună întrebarea dacă, astfel stînd lucrurile, mai era vrednic de a fi, un artist, adică, o făptură iubitoare și iubită de lume. Dar în clipa în care erau înlăturate și cariera de solist și cea de dirijor, ce anume mai rămînea în fața lui? Ei bine, îi rămînea muzica însăși, prestarea jurămîntului de logodnă cu dînsa laboratorul închis ermetic, adevărată oficină de aur: compoziția. Minunat lucru ! « Albertus Magnus, dumneavoastră, prieten scump, mă veți iniția în arcanele teoriei tăinuite, și cu siguranță, o simt foarte bine, o știu dinainte, ba chiar din experiență îmi pot da oarecum seama, nu voi fi un discipol prea nerod. Voi prinde cu ușurință micile trucuri și scamatoriile meseriei, pentru că însăși mintea mea merge înaintea lor; terenul este pregătit și chiar poartă sămînța lor într-însul. Simt că pot înnobila « prima materia » adăugînd și « magisterium », purificînd-o prin flacără și spirit, prin căi oricît de înguste și prin retorte. Măreață îndeletnicire ! Nu cunosc vreo alta mai captivantă, mai misterioasă, mai plină de elevație, mai adîncă, mai bună, nici o alta care să mă fi cîștigat fără prea multe îndemnuri !

Și totuși, de ce mă simt reținut de o voce lăuntrică: « *O homo fuge !?* » Nu pot da un răspuns deslușit. Pot spune numai atît: mă tem să fac artei vreo făgăduință, deoarece mă îndoiesc ca însăși firea mea — lăsînd la o parte problema talentului — să o poată îndeplini; sînt nevoit să recunosc că îmi lipsește naivitatea robustă care, precît îmi pot da eu seama, este la rîndul ei, o însușire temeinică și astfel de o anumită însemnătate în domeniul artei. În locul acestei însușiri, mie mi-a fost hărăzită un fel de inteligență care se satură repede, și de care îmi îngădui să vorbesc, deoarece pot jura pe cer și iad că nu dau un ban pe ea. Aceasta, împreună cu alte trăsături ce mă împing cu ușurință spre oboseală, dezgust și durere de cap, constituie temeiurile neliniștii mele sfielnice și îngrijorărilor mele. Din aceste pricini ar trebui să fiu, și chiar sînt, sortit « abținerii ». Vedeți așadar, prea bunul meu maestru, că oricît aș fi de tînăr, știu destule lucruri despre artă — și n-aș fi elevul dumneavoastră dacă nu le-aș ști — putînd astfel să-mi dau seama că arta depășește cu mult schemele, elementele convenționale, tradiția, adică ceea ce pot învăța oamenii unul de la altul, dibăcia meșteșugului, și mai ales acel « cum anume se face asta ». Este de netăgăduit că multe din aceste lucruri sînt cu adevărat caracteristice artei. Astfel, prevăd că, din fericire sau din nefericire — căci pornirea de a anticipa îmi stă în fire — platitudinea poate alcătui armătura, și chiar îngăduie trăinicia operei de artă geniale. Dar în fața lucrurilor socotite bunuri obștești, precum cultura, rutina meșteșugului, prin care mergem pe urmele frumosului, eu mă voi simți rușinat, voi roși, voi obosi, mă vor cuprinde durerile de cap, și asta chiar foarte curînd ».

. . . .

« Dragă prietene, dece aș rîde oare? Este cu putință să consfințim asemenea tertipuri, folosind tradițiile moștenite, cu tot mai mult geniu? Poate fi atinsă frumusețea, cumpănind și mai mult sentimentul? Mie, ticălosul de mine, îmi vine să pufnesc în rîs ca de un grohăit repetat al unei note de bas, susținut, de bombardă: bum, bum, bum, bang ! — Îmi vin și lacrimile în ochi, dar pofta mea de rîs e mai irezistibilă, parcă ar fi un blestem ! Totdeauna

https://biblioteca-digitala.ro

mi-a venit să rîd în fața celor mai misterioase și impresionante împrejurări. Din pricina acestui simț exagerat al comicului m-am refugiat în teologie, nădăjduind că va putea reduce la tăcere această senzație de gîdilare, și am găsit acolo un noian de îngrozitoare comicărie. De ce oare mai toate lucrurile mi se înfățișează închipuind propria lor parodie? De ce mi se pare că aproape toate, ba nu, chiar toate, elementele de meșteșug, toate convențiile artei nu mai sînt vrednice astăzi, decît să fie parodiate? Iată întrebări, care au cu adevărat caracter retoric, și n-ar mai lipsi decît să aștept răspunsurile respective. Iar dumneavoastră, socotiți pe această făptură cu inima atît de deznădăjduită, pe această jigodie, înzestrată cu « talent » pentru muzică, o îndemnați să se ocupe de ea, mă chemați la dumneavoastră, în loc să mă lăsați să merg mai departe, stăruitor, pe calea umilinței, slujind știința cea dumnezeiască? »

....

În iarna anului 1905, chiar la începutul semestrului, Adrian Leverkühn plecă la Leipzig.

CAPITOLUL 16

. . .Aici inserez o scrisoare pe care mi-a trimis-o două luni după ce intrasem în regimentul de la Naumburg. Citind-o, am încercat sentimentul unei mame, — numai că unei mame, din cuviință, nu i se prea fac cu asemenea prilejuri astfel de mărturisiri.

Cu vreo trei săptămîni în urmă, îi scrisesem eu, povestindu-i despre condițiile atît de aspre ale noii mele existențe. Îl rugasem să-mi povestească și mie, măcar pe scurt, cum se simțea acolo, dacă îi plăcea marele oraș în care se afla, și cum își organizase studiile. Înainte de a-i reproduce scrisoarea de răspuns, subliniez faptul că stilul său arhaizant ascundea intenții de parodie, și conținea aluzii la anumite împrejurări grotești din Halle, adică la afectările de ordin lingvistic ale lui Ehrenfried Kumpf. În același timp însă, aceste apucături reprezentau și expresia personalității sale, tinzînd acum spre o anumită stilizare a eului. Asemenea manifestări revelau anumite înclinații, ba chiar structura intimă, specifică care, la Adrian, făcea apel în mod foarte caracteristic, la parodie, pentru a se putea ascunde sub masca ei, tocmai pentru a-și putea împlini eul.

Astfel sta scris:

« Lipsca, în vinerea mare după Purificare, anul 1905
A 27-a casă, din Peterstrasse.

Mult prea cinstite, prea învățatule, îndrăgitule și binevoitorule, domine magister și balisticus! »

„. . . În legătură cu anumite pozne și boscării, cîte ar mai fi pe răboj — fapte petrecute între mine și Scaraoțki, ți-am ațîțat destul curiozitatea. E vorba însă doar de un simbriaș care m-a păcălit în ziua întîia, era către amurg; — o pramatie, încinsă cu o frînghie, purtînd o șapcă roșie, cu o placă mică de alamă; purta o manta de ploaie și vorbea ca toată lumea de aici, o limbă stropșită diavolește, tot mișcîndu-și fălcile păroase. După părerea mea, aducea cu Schleppfus din pricina bărbuței; ba chiar, dacă mă gîndesc bine, semăna grozav cu dînsul. Poate însă că numai în amintirea mea a apucat să semene cu dînsul; numai că la urma urmelor, ăsta era mai trupeș, ba chiar sdrahon.

https://biblioteca-digitala.ro

Mi se propteşte în faţă dîndu-se drept călăuză, se legitimează arătîndu-şi plăcuţa de alamă, bolborosind cele două-trei boabe de englezească şi franţuzească pe care le ştia, rostite dracu ştie cum, « peaudiful puilding » şi « antiquidé extrèmement indéressant».

Item am căzut la învoială, şi năzdrăvanul, vreme de două ceasuri bătute pe muche, mi-a arătat şi lămurit tot ce trebuia, călăuzindu-mă pretutindeni: la biserica Sf. Paul cu un « drum al patimilor » de o încremenire uluitoare; la biserica Sf. Thoma, în amintirea lui Johann Sebastian, şi la mormîntul acestuia în biserica Sf. Ioan unde se află şi monumentul Reformei şi la sălile noului « Gewandhaus » . . .

Încetul cu încetul, odată cu întunecarea, luminile începură să se aprindă, străzile se goleau, iar eu mă simţeam obosit şi flămînd. « Acum, la sfîrşit, te rog să-mi arăţi vreun han unde să pot îmbuca » spusei eu călăuzei mele « Unul, pe cinste? » mă întrebă dînsul clipind din ochi. « Un han bun, răspunsei eu, dar să nu fie prea scump ». Şi iată că mă duce pe o ulicioară aflată îndărătul străzii principale, într-o clădire cu balustradă de alamă, tot atît de lucitoare ca plăcuţa călăuzei mele, avînd deasupra treptelor de la intrare o lanternă la fel de roşie ca şepcuţa ciceronului meu. Îmi urează poftă bună, după ce-şi primeşte plata şi se face nevăzut. Eu sun, şi uşa se deschide singură. În coridor se iveşte în faţa mea o madamă împopoţonată, cu pielea aducînd a stafidă, purtînd nişte mătănii de perle care atîrnau pe slana ei ca nişte stropi de ceară, şi-mi spune bun venit cu un glas sfielnic şi aproape ruşinos, gudurîndu-se cu o voce piţigăiată ca în preajma cuiva pe care îl aştepta de mult; mă îndrumă cu tot felul de închinăciuni prin cîteva « portières » într-o încăpere strălucitoare. Pereţii erau căptuşiţi, în faţa oglinzilor se aflau lămpi de perete, iar de tavan atîrna un lustru de cristal; pe nişte sofale de mătase stăteau înşirate nişte nimfe şi fecioare ale deşertului, şase ori şapte, cum să spun, Fluturi-cu-aripi-de-sticlă, Esmeralde, mai mult desbrăcate, cu veştminte transparente, de gazuri, voaluri şi paiete, cu părul ori despletit ori scurt cîrlionţat, cu sînii — jumătăţi de sferă — pudraţi, purtînd pe braţe paftale, şi care te măsoară cu nişte priviri în care lucesc aşteptarea şi desmăţul.

Asemeni ochi nu te privesc pe mine ori pe tine . . . Nemernicul de Jose-Schleppfuss mă îndreptase către un tractir cu fecioare deochiate. În clipa în care m-am oprit în loc pentru a-mi ascunde mirarea, zăresc în faţa mea un pian deschis privindu-mă prieteneşte şi, călcînd peste covor, mă reped şi atac, rămînînd tot în picioare, două, trei, acorduri. Mai ştiu şi acum despre ce anume era vorba. Tocmai îmi umblase prin cap îmbinarea sonoră: modulaţia din si major către do major, un interval de semi-ton, parcă înseninînd, precum în rugăciunea acelui schivnic din finalul operei lui Freischutz. Ţi-aminteşti, în clipa în care intră timpanul, trompetele şi oboiul — acord de cvartă şi sextă pe do. În clipa asta o ştiu, dar atunci nu prea ştiam. Am atacat acordul aşa, într-o doară. Între timp se apropiase de mine o femeiuşcă oacheşă purtînd o vestă spaniolă. Avea gura mare, nasul cîrn şi ochii în formă de migdală. Ajunsă lîngă mine, Esmeralda îmi atinse obrazul cu braţul ei. Eu mă dau îndărăt, răstorn bancheta şi, călcînd peste covor, străbat acest iad al desfătărilor, trec pe lîngă venerabila ţaţă flecară, şi dînd buzna prin coridor, ajung pe stradă, coborînd scările fără să fi atins balustrada de alamă.

Iată tărăşenia întîmplată, un moft, povestit pe larg, drept răsplată pentru istoria ta cu răcnetele şefului de hoardă, de la ostăşie, pe care tu îl dăscăleşti întru « artem metrificandi ». Şi cu asta, basta: amin şi rugaţi-vă cu toţii pentru mine".

https://biblioteca-digitala.ro

. . .Faptul că Adrian mi-a povestit păţania lui, ceva mai tîrziu, cîteva săptămîni după ziua în care avusese loc — mă turbură destul de mult. Scrisoarea lui Adrian rupsese între noi tocmai acea rezervă păstrată asupra acestui soi de lucruri, rezervă respectată pînă atunci în chip desăvîrşit. Oricît ar părea de ciudat, în convorbirile noastre nu atinsesem niciodată — deşi era vorba de o veche prietenie — lucruri legate de dragoste, sexualitate, ori de aspectele personale şi intime ale preocupărilor trupeşti. Acestea erau atinse doar prin mijlocirea artei şi literaturii, ori cînd vorbeau despre manifestările pasiunii pe plan intelectual. Cu asemenea prilejuri, Adrian făcea uneori observaţii cu caracter obiectiv, dar fiinţa sa propriu-zisă nu intra cîtuşi de puţin în joc. Totuşi lărgimea spiritului său nu putea ocoli un asemenea element. Dovada că-l putea cuprinde putea fi găsită şi în anumite consideraţii pe care Adrian şi le însuşise de la Kretzschmar, în legătură cu rolul — care nu poate fi totuşi dispreţuit — al senzualităţii în artă, şi nu numai într-un asemenea domeniu. Adrian mai făcuse unele observaţii personale, vorbind despre Wagner şi afirmase în chip spontan că o anumită nuditate a glasului omenesc este compensată în vechea muzică vocală prin cele mai rafinate artificii de ordin intelectual . . .

Dacă nici într-un chip nu puteai — şi nici nu se cuvenea — să ţi-l închipui pe Adrian într-o situaţie « galantă », era din pricina platoşii sale, evocînd prin ea însăşi puritate, castitate, orgoliu intelectual, ironie de gheaţă, — lucruri ajunse sfinte pentru mine, deşi într-un chip oarecum dureros, căci, în taină, mă umileau. Cred că dacă dăm la o parte pe cei care se gîndesc mai ales la rău, este dureros şi umilitor să socoţi că viaţa trupului este lipsită de puritate, că puterea instinctelor nu cruţă nici măcar cerebralitatea cea mai semeaţă şi că, împotriva oricărei dîrzenii, orgoliul spiritului este constrîns să plătească tributul său legilor naturii.

Putem însă nădăjdui că o asemenea coborîre în cadrele omenescului, — şi prin aceasta, în cadrele animalităţii, — să fie înfăptuită cu voinţa lui Dumnezeu, într-un chip care, prin ocrotirea acestuia, să ducă la o înălţare sufletească, înfrumuseţată şi învăluită de darurile dragostei adevărate, şi ale sensibilităţii purificatoare.

Mai trebuie oare să adaug că din acest punct de vedere, temperamente precum cel al prietenului meu nu au ce nădăjdui? Înfrumuseţarea, transfigurarea, înnobilarea de care vorbeam mai sus sînt îndeplinite de suflet ; acesta este o substanţă medie, mijlocitoare, puternic înrîurită de suflul poeziei, astfel încît elementul spiritual şi cel instinctual se pot întrepătrunde şi împăca, chiar dacă într-un chip oarecum amăgitor. Prin urmare este vorba de zone ale vieţii ţinînd cu totul şi cu totul de afectivitate, în care trebuie să recunosc, propria mea fire omenească se simte foarte bine, dar care nu poartă pecetea celui mai bun gust. Firi semănînd cu firea lui Adrian n-au prea mult « suflet ». Prietenia pe care i-o port, împletită cu observaţia profundă, mi-au arătat că cel mai intransigent intelect ajunge în chipul cel mai nemijlocit faţă în faţă cu bestialitatea, cu goliciunea instinctelor şi le cade pradă pe treptele cele mai jos coborîte. Chiar acesta este motivul pentru care oameni de felul lui Adrian trezesc în mine asemenea aprehensiuni pline de grijă. Din acelaşi motiv, blestemata aventură relatată de Adrian căpătă în ochii mei înfăţişarea unui simbol înspăimîntător.

Îl şi vedeam pe prietenul meu, încremenit pe pragul acelui salon de bordel, cu ochii aţintiţi asupra nerăbdătoarelor fecioare ale deşertului pricepînd încet,

https://biblioteca-digitala.ro

încet, totul . . . Mi-l înfăţişez, făcîndu-şi drum fără să privească către pian, executînd brusc acele acorduri pe care doar ulterior le identificase. Văd pe femeia cu nasul în vînt apropiindu-se de dînsul, pe acea Hetaera Esmeralda cu sînii pudraţi strînşi în corsajul spaniol, o văd mîngîind cu braţul gol obrazul lui Adrian. Cu ce sentiment violent năzuiam, dincolo de timp şi spaţiu, să fiu şi eu acolo, lîngă dînsul ; eram cuprins de o poftă nestăpînită să dau cu genunchiul la o parte acea vrăjitoare, îndepărtînd-o de Adrian, întocmai cum dînsul dăduse scaunul la o parte, croindu-şi drumul către aerul liber. Zile întregi am simţit atingerea pielei acelei femei pe propriul meu obraz, şi astfel am perceput cu spaimă şi repulsie că, din aceeaşi clipă, şi obrazul său simţea aceeaşi arsură. Rog din nou cititorul să vadă, în incapacitatea mea de a privi incidentul sub aspectul lui hazliu, o trăsătură profund semnificativă nu pentru *mine*, ci pentru caracterul lui Adrian. Acesta, nu avea în sinea sa nimic hazliu. Dacă am izbutit să dăruiesc cititorului o imagine cît de cît fidelă a firii lui Adrian, el va resimţi poate, alături de mine, cît de înjositoare, — într-o măsură greu de cuprins, — cît de ironic degradantă şi cît de primejdioasă pentru o asemenea fire, era atingerea de care vorbesc.

Că pînă la acea dată, Adrian nu se « atinsese » de vreo femeie, iată un lucru care, pentru mine, închipuia o certitudine absolută. Şi iată că acum fusese atins de acea femeie, iar el o luase la fugă. Şi nici în această fugă nu exista urmă de trăsătură hazlie, lucru de care cititorul care ar putea fi ispitit să întrevadă aşa ceva, poate fi asigurat chiar de mine. Vrednică de rîs era această evadare numai în sensul amar şi tragic al zădărniciei ei nevolnice. În ochii mei Adrian nu evadase, şi, fără îndoială fusese cuprins doar în chip trecător de sentimentul vreunei evadări. Semeţia lui intelectuală suferise totuşi trauma acelei întîlniri cu instinctualitatea lipsită de suflet.

Adrian avea să se întoarcă pe acele meleaguri pe unde îl purtase nevrednicul înşelător . . .

CAPITOLUL 19

. . . Mă pregătesc, nu fără înfiorare, ba chiar cu strîngere de inimă, să povestesc întîmplarea fatidică survenită aproape după un an . . .

Adrian se reîntorsese acolo unde îl condusese acea neruşinată călăuză. Un an întreg, orgoliul cerebralităţii sale a izbutit să se apere împotriva loviturii care îl rănise. Mă simţeam oarecum mîngîiat de gîndul că Adrian nu căzuse pradă instinctului nud şi perfidei sale atingeri. Adrian izbutise să-l învăluiască, într-o măsură oarecare, pe plan sufletesc, şi prin acest văl să-l înnobileze din punct de vedere uman. O asemenea înnobilare omenească există în orişicare *fixare* oricît de frustă, oricît de sumară, chiar cînd pofta este aţintită asupra unui ţel mărginit, individual. O văd chiar în clipa *alegerei*, chiar dacă aceasta este involuntară şi chiar dacă aceasta este provocată în chip insolent de obiectul spre care rînveşte. O anumită nuanţă capabilă să purifice prin dragoste, se iveşte din clipa în care instinctul poartă un chip omenesc, oricît de anonim ar fi acesta, oricît de vrednic de dispreţ. Căci trebuie să vă spun că Adrian se întorsese din pricina fiinţei a cărei atingere încă îi ardea obrazul. Din pricina acestei « oacheşe » cu vestă spaniolă şi cu gura mare, care se apropiase de dînsul lîngă pian, şi pe care el o numea Esmeralda ; pe ea pornise s-o caute acolo, — dar nu a mai găsit-o.

Fixaţia aceasta, oricît de nefericită putea părea, îl îndemnase pe Adrian să părăsească meleagurile acelea — după această a doua vizită, acum însă făcută

https://biblioteca-digitala.ro

cu bună știre — așa cum părăsise acele locuri prima dată, dar nu fără a fi obținut știrea, unde anume se afla femeia care îi atinsese obrazul. Din același motiv — deși pretextul era de ordin muzical — Adrian întreprinsese o călătorie destul de lungă pentru a descoperi ființa rîvnită de el. În mai 1906, avu loc la Graz, capitala Styriei, premiera « Salomeii » sub direcția compozitorului. Cu cîteva luni înainte, Adrian plecase cu Kretzschmar la Dresda pentru a asista la premiera propriu-zisă. Explicase însă profesorului său și cîtorva prieteni de la Leipzig că dorea să audă din nou, cu acest prilej sărbătoresc, această operă revoluționară, triumfală chiar. Nu aspectul estetic al lucrării îl atrăgea, ci se simțea foarte interesat din punct de vedere al tehnicii muzicale, și mai cu seamă din punct de vedere al transpunerii, de acest dialog în proză, hărăzit muzicii. Plecase singur, astfel că nu putem ști sigur dacă pretinsa intenție fusese îndeplinită, și dacă de la Graz s-a dus la Pressburg, ori de la Pressburg la Graz,

https://biblioteca-digitala.ro

sau dacă doar a simulat şederea la Graz, mărginindu-se să facă doar o vizită la Pressburg, oraş numit pe ungureşte Poszony. Într-adevăr, făptura a cărei atingere îl dogorea încă, se pripăşise într-o casă din acest oraş, fiind nevoită să-şi părăsească locul unde o cunoscuse Adrian ; trebuise să facă un tratament de spital ; astfel că posedatul nostru o descoperi în noul ei lăcaş.

Scriind, simt cum îmi tremură mîna, dar vreau să povestesc calm şi cît se poate de cumpănit, tot ceea ce ştiu. Mă simt oarecum mîngîiat de gîndul — precum am spus mai sus, — că există chiar aici principiul unei alegeri, ceva asemănător cu suflul unei legături de dragoste, şi acest lucru conferă un anumit licăr, o anumită briză sufletească, acestei împletiri de preţioasă tinereţe şi de soartă nefericită. Trebuie să recunosc că acest gînd liniştitor pentru mine se înlănţuie totuşi cu un altul mai îngrozitor, şi anume că iubirea şi otrava sînt aci împletite pentru totdeauna într-o cumplită experienţă unică : pe care plastic o poate întruchipa mitologica *săgeată*.

Se pare că o fărîmă din însuşi sărmanul cuget al tîrfei, trezit de simţirea adolescentului, să fi răspuns. Fără îndoială că dînsa şi-a putut aminti de vizitatorul pe care, odinioară, îl văzuse în trecere. Felul cum se apropiase de dînsul, atingîndu-i uşor obrazul cu braţul ei dezgolit, era poate expresia, sfioasă şi gingaşă a unei sensibilităţi receptive la tot ceea ce îl deosebea pe Adrian de clientela obişnuită. Cînd însă află din gura lui că făcuse călătoria doar de dragul ei, pentru a se arăta recunoscătoare, *îl preveni împotriva ei însăşi, împotriva trupului ei*. Acest lucru mi l-a povestit chiar Adrian : dînsa îl *prevenise*. Dar un asemenea lucru nu dezvăluie în chip reconfortant deosebirea dintre umanitatea superioară a acestei făpturi şi personalitatea ei fizică ajunsă în mocirlă, atît de decăzută încît devenise un sărman obiect la cheremul orişicui? Nefericita fiinţă preveni, aşadar pe cel care o dorea, împotriva « ei însăşi », Acest lucru nu reprezenta oare un act de liberă depăşire a lamentabilei sale existenţe fizice, un act de detaşare omenească, un act de înduioşare sufletească, şi — fie-mi iertată această vorbă — chiar un act de iubire? Şi, pe bunul cer, nu însemna tot iubire, ori ce altceva putea închipui acea înverşunare, acea îndîrjită temeritate, ispitind dumnezeirea însăşi, acel imbold de a îmbrăţişa însăşi pedeapsa prin păcat ; ori, în sfîrşit, ce năzuinţă adîncă şi tainică de receptivitate satanică, de preschimbare chimică a firii putînd deslănţui moartea, — a împins un spirit prevenit să nu ţină seamă de această prevenire şi să stăruiască în rîvna de a poseda tocmai acel trup?

Niciodată nu m-am mai putut gîndi, fără să fiu cuprins de un fior religios, la această comuniune trupească, în care unul dintre făptaşi îşi pierdea propria sa mîntuire, iar celălalt tocmai şi-o găsea. Nefericita făptură a resimţit desigur o bucurie purificatoare, reparatoare, elevată, descoperind că tînărul călător venit la dînsa de departe, refuza, în pofida primejdiilor, să renunţe la trupul ei, şi se pare că îi dăruise întreaga suavitate a feminităţii ei, pentru a-l despăgubi de toate riscurile acceptate de dragul ei.

Într-adevăr, lui Adrian îi era sortit să n-o mai uite. Făptura aceasta pe care el n-a mai văzut-o niciodată, Adrian n-a uitat-o din pricini legate chiar de ea, iar numele ei, pe care Adrian i-l dăduse din capul locului, străbate ca o nălucă opera sa ; neputînd fi percepută de nimeni afară de mine. Chiar dacă pot fi învinuit de vanitate, nu mă pot împiedica să amintesc cu acest prilej, o descoperire făcută de mine şi confirmată de Adrian, într-o bună zi, prin tăcerea sa, cînd eu am semnalat acest lucru. Adrian Leverkühn nu era primul compozitor şi nici ultimul, care rîvnise să închidă în lucrările sale elemente tainice, formule ermetice evocînd pe cineva. Astfel, se vădea tendinţa congenitală

https://biblioteca-digitala.ro

a muzicii de a celebra un anumit lucru, îndreptăţind practici superstiţioase, mistica unor anumite numere, şi simbolismul literelor. În contextul sonor din operele prietenului meu reîntîlnim în chip izbitor repetarea unei secvenţe de cinci, şase note, începînd cu h (si) şi sfîrşind cu es (mi bemol), note între care se succed alternativ litera a (la) şi e (mi), formă primară a unui motiv impregnat de o stranie melancolie. Acest motiv îmbracă multiple forme armonice şi ritmice şi este atribuit cînd unei voci, cînd alteia, uneori în ordine intervertită, ca şi cînd acestea s-ar învîrti în jurul propriei lor axe; intervalele rămînînd aceleaşi, doar succesiunea notelor apare schimbată. Găsim acest motiv pentru prima oară în cel mai frumos dintre liedurile compuse pe versuri de Brentano, create pe vremea cînd Adrian se afla încă la Lipsca: e vorba de sfîşietorul cîntec: « O, fată-ndrăgită, cît eşti de rea ! » Aci motivul este dominant. Îl regăsim însă mai cu seamă în operele tîrzii, acolo unde cutezanţa şi deznădejdea se împletesc într-un chip cu totul ciudat. De pildă, în « Cîntecul de jale al Doctorului Faust » în care se vădeşte şi mai mult tendinţa de a trata anumite intervale melodice în cadrele unei simultaneităţi armonice.

Dar acest cifru muzical înseamnă tocmai Heaees: Hetaera Esmeralda.

Întors la Leipzig, Adrian ne mărturisi admiraţia sa, şi cît de mult îl amuzase acea puternică lucrare pe care el pretindea că o ascultase din nou — lucru care era poate chiar adevărat: Mi se pare că-l aud încă exprimînd despre autor, următoarele: « Dibaci ţintaş ! Revoluţionar, dar păstrînd chipul unui copil pentru corul de duminică, în acelaşi timp cutezător şi conciliant. Niciodată avangardismul artistic şi succesul sigur n-au putut fi mai bine îmbinate ! Înfruntarea convenienţelor şi disonanţe cîte vrei, dar împreună cu şerpuiri molcome, care liniştesc pe micul burghez, arătîndu-i că lucrul nu-i chiar atît de afurisit cum părea . . . Dar ce dezinvoltură, ce dezinvoltură ! . . . »

CAPITOLUL 20

Adrian era în căutarea unui subiect de operă şi se gîndise la « Love's Labour Lost », cu ani înainte de a se fi pus cu adevărat pe treabă. Ţinea ca Schildknapp, destul de priceput într-ale muzicii, să-i facă adaptarea textului, dar Schildknapp, — fie din motivul că era prea prins, fie pentru că Adrian n-ar fi putut să-i plătească nimic înainte — nici nu vroia să audă. În cele din urmă, i-am dat eu lui Adrian ajutorul trebuitor, şi mi-aduc aminte cu plăcere de prima noastră discuţie, pornind de la această temă. Era din ce în ce mai mult stăpînit de intenţia de a contopi cuvîntul cu muzica, realizînd o anumită articulare vocală. În această perioadă, Adrian era preocupat aproape exclusiv, să compună « lied-uri », cîntece scurte sau mai puţin scurte, ba chiar fragmente epice, alegîndu-şi materialele poetice dintr-o antologie mediteraneeană, care cuprindea, în transpunere nemţească destul de izbutită, o bună parte din lirica provençală şi catalană din veacurile 12 şi 13; poeme italieneşti, fragmentele de cea mai elevată viziune cuprinse în « Divina Comedie », şi cîteva fragmente spaniole şi portugheze.

. . . Însă Adrian considera compunerea acestor lieduri — chiar dacă sufleteşte li se dăruia în întregime — doar exerciţii pregătitoare în vederea unei cît mai bine rotunjite creaţii muzicale folosind cuvîntul, în care el urmărea să facă tocmai această îmbinare a cuvîntului cu muzica. El plănuia de mult acest lucru, şi tocmai în comedia shakespeariană trebuia să-şi înfăptuiască intenţia.

https://biblioteca-digitala.ro

Alianța strînsă dintre muzică și cuvînt urmărită de Adrian era mai întîi preaslăvită teoretic, amănunțit. Muzica și limbajul, afirma dînsul stăruitor, pășesc împreună, fiind în realitate unul și același lucru. Limbajul înseamnă muzică, iar muzica este limbaj. Dacă sînt despărțite, se solicită reciproc, se cheamă, se imită ; vedem chiar că în această reciprocă folosire a mijloacelor se încearcă substituiri. Că muzica însemna în primul rînd cuvînt, că putea fi gîndită și plăsmuită prin cuvinte, era un fapt de care Adrian era convins. Demonstrația spunea el, ne-o oferă chiar Beethoven, care fusese văzut compunînd cu ajutorul direct al cuvintelor. « Ce tot scrie acolo ? » întrebase un oarecare. « — Compune ». — « Dar văd că scrie cuvinte, nu note ». Desigur, Beethoven obișnuia să facă acest lucru. Îndeobște își nota schemele melodice, dezvoltarea ansamblului compoziției prin cuvinte, intercalînd doar ici și colo cîte o notă. Adrian părea captivat de acest lucru, și stărui asupra lui. Părerea lui era că o idee artistică închipuie fără îndoială o anumită categorie spirituală, unică, de sine stătătoare ; însă e prea puțin probabil că, în momentul în care artistul înfiripă schița unui tablou ori a unei sculpturi, dînsul se slujește de cuvinte — iată deci o mărturie a conexiunii dintre muzică și limbaj. E firesc ca muzica să fie învolburată de acest contact cu cuvîntul, iar cuvîntul să poată țîșni din însăși muzica respectivă, așa cum se întîmplă în finalul Simfoniei a IX-a. În definitiv nu se putea nega că întreaga evoluție a muzicii germane tindea către drama wagneriană, în care cuvîntul se împletise cu muzica, găsindu-și în muzică adevăratul țel.

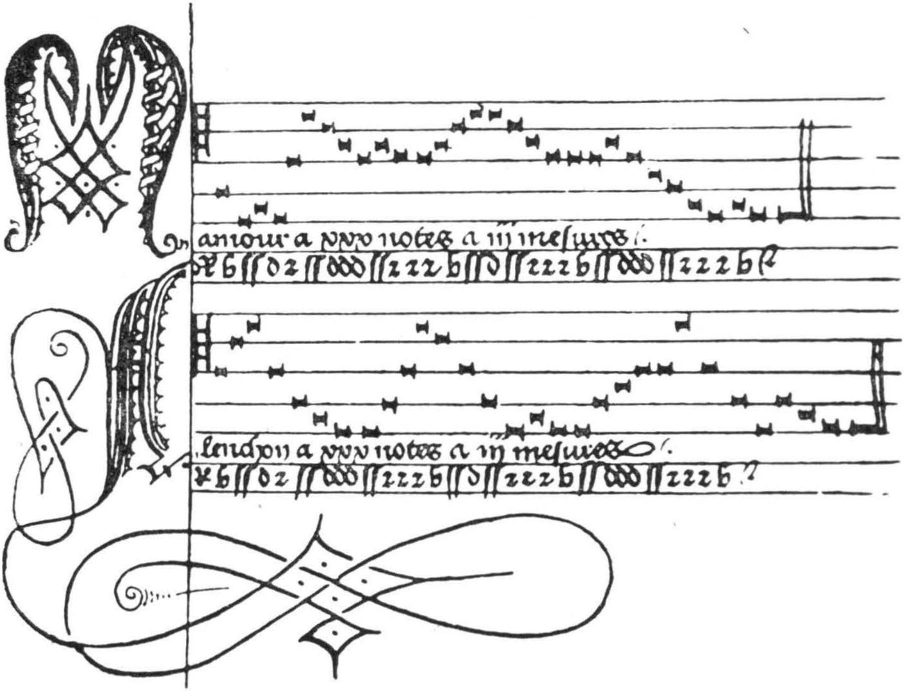
« Unul dintre țeluri » — am replicat eu amintindu-i de creația lui Brahms, iar Adrian acceptă această îngrădire . . . , în chip cu atît mai firesc cu cît planurile sale muzicale erau foarte puțin wagneriene. Adrian se afla la antipodul naturalismului demoniac și al pathosului mitologic. Dînsul urmărea o reînnoire a operei bufe în spiritul artificiilor persiflatoare, dar și persiflînd aceste artificii, pentru a obține un fel de prețiozitate zeflemistă. Aceasta ironiza asceza afectată și manierismul eufuist, rod întîrziat și modern al clasicizanței atît de studioase. Adrian îmi vorbi cu însuflețire de subiectul ales. Acesta îi dădea prilejul să pună față în față o anumită neghiobie înnăscută, firească pe de o parte, și îmbinarea de comic cu sublim de alta, punîndu-le să se ridiculiezeze reciproc. Eroismul anacronic, și sforăitoarea emfază, legată de « eticheta » unei epoci apuse, puteau fi descoperite în persoana lui Don Armedo pe care o socotea cu drept cuvînt un desăvîrșit personaj de operă. Adrian îmi cita în limba engleză, din această piesă, versuri care în chip vădit erau întipărite în inima sa. Ele exprimau deznădejdea spiritualului personaj numit Biron, care își călcase jurămîntul îndrăgostindu-se de o făptură ce, în loc de ochi, purta bile de smoală sub frunte ; gemetele și rugămințile acestui Biron pentru făptura care, cum sunau versurile : « pe Dumnezeu, făptaș-ar vrea să fie, chiar Argus de i-ar fi eunuc și paznic ! » Apoi, același Biron osîndit să flecărească cu istețime vreme de un an la căpătîiul bolnavilor, prinde să strige : « Nu-i cu putință ! Nici o glumă nu poate înviora un suflet ce agonizează ! » — « Mirth can not move a soul in agony », repeta Adrian. Îmi declară că avea intenția să pună aceste pasaje pe note ; de asemenea incomparabila convorbire din actul V în legătură cu nebunia înțeleptului, adică proasta folosire a spiritului orbit și îngenunchiat, pentru a împodobi scufa de nebun a patimei deslănțuite. Asemeni maxime, spunea Adrian, precum cele cuprinse în cele două versuri : Nici un sînge, oricît de tineresc, nu se-nfierbîntă cu atîta nesăbuință precum o face demna gravitate copleșită de nebunie, — « as gravity's revolt to wantonness » — nu pot înflori decît pe culmile unei poezii de geniu.

https://biblioteca-digitala.ro

În cursul celor patru ani şi jumătate petrecuţi la Leipzig Adrian păstrase locuinţa sa de două camere din Petersstrasse, aflate lîngă « Collegium Beatae Virginis ». În acest timp audia cursuri de filozofie şi istoria muzicii şi lucra la bibliotecă, scoţînd extrasele necesare. Lui Kretzschmar îi arăta exerciţiile sale de compoziţie pentru a fi criticate de maestru. Scrisese piese pentru pian, un « concert » pentru orchestră de coarde, şi un cvartet pentru flaut, clarinet, corno di bassetto şi fagot. Citez aici piesele muzicale cunoscute mie, deşi nu au fost niciodată publicate. Kretzschmar îi indica pasajele considerate mai slabe, îi sugera anumite corectări ale tempo-urilor, însufleţirea ritmurilor prea rigide, reliefarea mai subliniată a respectivei teme. Îi mai atrăgea atenţia asupra unei voci mediane împotmolite cu totul, sau vreun bas nu îndeajuns de dinamic dezvoltat. Profesorul arăta cu degetul pasajele « exterioare », lipsite de coeziune, neconcepute organic, care periclitau cursivitatea firească a compoziţiei. Dealtminteri, Kretzschmar indica numai ceea ce însăşi intuiţia artistică a elevului său şi-ar fi putut mărturisi sie însăşi; ceea ce Adrian ar fi putut simţi el însuşi. În acest sens, maestrul închipuie conştiinţa personificată a discipolului său care, limpezindu-i îndoielile, îi lămureşte şi sursele nemulţumirii, îmboldindu-l în rîvna sa către desăvîrşire. Dar un elev de felul lui Adrian, în realitate nu avea nevoie de un maestru care să-l corijeze. — Îi prezenta lui Kretzschmar, cu bună ştiinţă, lucrări nefinisate, pentru a asculta lucruri pe care el le ştia dinainte. Se simţea amuzat de deplina înţelegere artistică a profesorului, atît de asemănător cu dînsul. În cadrele acestei înţelegeri artistice, accentul trebuie pus pe noţiunea înţelegere, — fiind vorba nu de sensul limitat al unor idei parţial legate de operă — ci de ideea lucrării în sine, ca atare, a însăşi structurii creaţiei de sine stătătoare, obiective şi armonioase. În acest sens, o asemenea înţelegere devine « manager »-ul procesului de finisare, de închegare unitară, organică, reparînd fisurile, umplînd găurile eventuale, şi creînd astfel calea acelui « flux » natural care nu exista din capul locului. Prin urmare, un asemenea proces nu este întru nimic « firesc », ci este un produs specific al artei — pe scurt, este opera acestui « manager », realizat ulterior şi în chip mijlocit, deşi dînd tocmai impresia nemijlocitului, şi organicităţii propriuzise.

Într-o creaţie există o notabilă parte de « aparenţă ». Se poate merge mai departe şi putem afirma că însăşi « opera » este în sine, o « aparenţă ». Însăşi creaţia nutreşte ambiţia de a se prezenta nu ca rezultatul unor eforturi care au « făcut-o », ci ca şi cum s-ar fi ivit, ca şi cum ar fi ţîşnit spontan — întocmai cum Pallas Athena a ţîşnit, împodobită cu armele sale atît de cizelate, de-a dreptul din capul lui Jupiter. Ce adînc înşelătoare amăgire! Niciodată nu s-a ivit pe lume o operă de artă într-un asemenea chip. O astfel de operă este rezultatul unei trude, a unei trude artistice care plăsmuieşte o atare « aparenţă »; — astăzi ne putem pune întrebarea dacă în stadiul actual al conştiinţei noastre, al cunoaşterii noastre propriu-zise, al simţului nostru pentru adevăr, un asemenea joc mai este îngăduit, mai este cu putinţă din punct de vedere intelectual, şi dacă mai poate fi luat în serios? Opera artistică dusă pînă la capăt, creaţia închisă în sine însăşi, devenită armonioasă şi suficientă ei însăşi, mai poate fi considerată în legătură legitimă cu nesiguranţa totală de astăzi? cu problematica lipsită de armonie a condiţiilor noastre sociale actuale? Oare o asemenea « aparenţă », oricît de frumoasă, chiar cea mai frumoasă, n-a devenit în zilele noastre o « minciună »?

https://biblioteca-digitala.ro



Pe Adrian l-am auzit spunînd următoarele: « Opera artistică ! . . . Desigur, înşelătorie ! Burghezul doreşte ca un asemenea lucru să dăinuie mai departe. Dar lucrul acesta e împotriva adevărului, împotriva seriozităţii reale. Nu posedă autenticitate şi seriozitate decît elementul scurt, clipa muzicală cît se poate de consistentă . . . »

În chip firesc asemenea afirmaţii mă îngrijorau, deoarece ştiam că Adrian, el însuşi, năzuia către marea operă de artă, şi plănuia să compună chiar o operă cîntată !

L-am mai auzit rostind:

« Astăzi, aparenţa estetică şi jocul au împotriva lor însăşi conştiinţa artei adevărate. O asemenea artă, năzuind să nu mai fie aparenţă şi joc, vrea să devină cunoaştere ».

Dar ceea ce încetează să mai corespundă condiţiilor definite de Adrian, nu încetează să mai existe ca artă? Cum poate trăi arta ca mod de cunoaştere? Îmi amintesc că Adrian scrisese lui Kretzschmar, pe cînd era la Halle, în legă-

https://biblioteca-digitala.ro

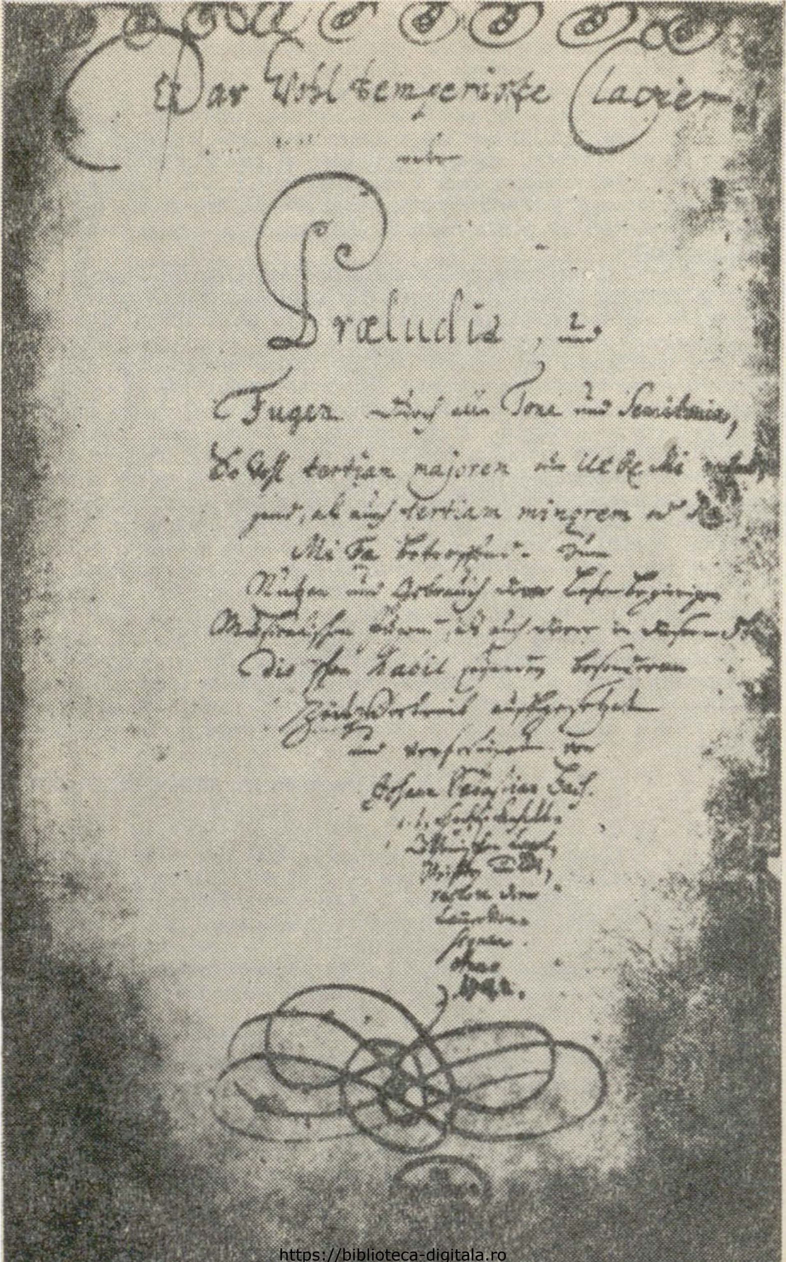
tură cu lărgirea suprafeţei banalului în artă. Asemeni lucruri însă nu zdruncinaseră în Kretzschmar credinţa sa că Adrian avea o mare vocaţie artistică. Însă aceste recente diatribe împotriva aparenţei şi jocului în domeniul artei, adică împotriva formei însăşi, dezvăluiau o asemenea lărgire a domniei banalităţii, inadmisibile, încît întreaga artă era ameninţată să fie înghiţită. Cu adîncă îngrijorare mă întrebam, aşadar, ce străduinţi şi ingeniozităţi intelectuale, ce ocoluri şi ironii şerpuitoare vor fi necesare pentru a salva creaţia artistică, pentru a o recuceri, pentru a se putea ajunge din nou la o creaţie care, sub masca nevinovăţiei, să poarte mărturia etapelor de cunoaştere prin care a fost plăsmuită !

Într-o bună zi, mai exact spus, în cursul unei nopţi, sărmanul meu prieten a putut asculta consideraţii şi mai precise în legătură cu cele indicate mai sus, rostite, de o gură cumplită, rostite de un complice înspăimîntător. Protocolul scris al acestei întrevederi există şi, la timpul şi la locul cuvenit, îl voi comunica. Cu acest prilej mi-a fost limpede tălmăcită spaima instinctivă pe care, cu oarecare vreme înainte, mi-o trezeau opiniile lui Adrian. Ceea ce însă am numit în rîndurile de mai sus « nevinovăţie deghizată », cît de des am întîlnit-o în lucrările lui Adrian, cît de vremelnic şi cît de straniu manifestată. Aceste lucrări, aflate pe treapta muzicală cea mai înaltă, şi închizînd un substrat de tensiune paroxistică, cuprind « banalităţi », bineînţeles nu din punct de vedere sentimental, şi nici în legătură cu ceea ce s-ar putea numi agreabilă dezinvoltură, ci banalităţi de primitivism tehnic, prin urmare naivităţi sau aparente naivităţi. Pe acestea, maestrul şi profesorul nu le băga în seamă, şi, zîmbind, trecea peste ele, fiind vorba de un discipol atît de neobişnuit. Fără îndoială, Kretzschmar nu le socotea naivităţi de gradul întîi — dacă mi-e îngăduit să mă exprim astfel, — ci depăşiri ale falsei originalităţi şi ale banalităţilor răsuflate, ba chiar temerităţi aparent puse sub veşmîntul debutanţilor.

În acest chip se cuvine să înţelegem cele treisprezece cîntece după Brentano ; într-adevăr, acestea pot să închipuie deopotrivă ironizarea şi preaslăvirea esenţialului. Există într-însele o manieră dureroasă, nostalgică, evocatoare de a persifla legile tonalităţii, a sistemelor temperate şi muzica tradiţională însăşi.

În romîneşte de N. ARGINTESCU-AMZA

https://biblioteca-digitala.ro



Das Wohltemperirte Clavier
oder
Præludia,
und
Fugen durch alle Tone und Semitonia,
So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re
Mi Fa betreffend. Zum
Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen
Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio
schon habil seyenden besonderem
ZeitVertreib auffgesetzet
und verfertiget von
Johann Sebastian Bach.
p. t. Hochfürstlich
Anhalt-Cöthenischen
Capel-Meistern
und Directore
derer Camer
Musiquen.
Anno
1722.

https://biblioteca-digitala.ro

THOMAS MANN

Romanul unui roman
Cum am scris Doctor Faustus

FRAGMENTE

....

La 23 mai 43, într-o dimineaţă de duminică, la două luni şi cîteva zile după scoaterea la iveală a acelui vechi carnet de notiţe, data la care şi naratorul meu, Serenus Zeitblom, se apuca de lucru, am început să scriu Doktor Faustus.

....

În ce moment am luat hotărîrea să introduc între mine şi erou un intermediar, «prietenul», adică să nu povestesc eu însumi viaţa lui Adrian Leverkühn, ci să pun să fie povestită, prin urmare să nu scriu un roman ci o biografie cu toate caracteristicile implicate ca atare, nu reiese din notiţele de pe vremea aceea. Desigur că a contribuit şi amintirea parodiei autobiografice a lui Felix Krull, dar, în afară de asta, măsura era necesară, imperioasă, ca să însenineze puţin sumbrul material şi să-mi facă, şi mie şi cititorului, grozăviile lui mai suportabile. Să faci astfel încît demonicul să străbată prin mijloace prin excelenţă nedemonice, să încredinţezi unui suflet pios, drept, de umanist tandru şi sperios sarcina prezentării era o idee amuzantă în sine şi care, într-o anumită măsură, mă uşura de o povară, pentru că îmi permitea să transfer emoţia şi tot ce era direct, personal, avuabil la temelia neliniştitoarei concepţii, în indirect; s-o fac să se exprime travestită în confuzie, în mîinile tremurînde ale celui cu spaima în suflet.

Ce cîştigam prin introducerea naratorului era în primul rînd posibilitatea de-a face ca povestirea să se desfăşoare pe două planuri cronologice, ca evenimentele care-l zguduiau pe scriitor atunci cînd scria, să se împletească polifonic cu cele despre care povestea, vreau să spun, că tremuratul mîinii să se explice echivoc prin vibraţiile bombardamentelor îndepărtate şi prin spaima grozăviilor lăuntrice, totuşi, în fond, fără nici un echivoc.

Faptul că profesorul Zeitblom începe să scrie chiar în ziua în care eu însumi, aşterneam de fapt primele rînduri pe hîrtie, este caracteristic pentru întreaga carte, pentru strania realitate *de care-i impregnată şi care, văzută sub un anumit aspect, constituie un artificiu, strădania, puţin jucăuşă, după realizarea cu o precizie aproape vexatorie a ceva fictiv, a biografiei şi operelor lui Leverkühn, dar care, sub un altul, e de o brutalitate cum eu unul n-am mai pomenit, în mecanismul ei fantastic cu care montează date precise, programatice, istorice, personale, ba chiar şi literare, aşa că seamănă aidoma cu «panoramele» pe care le vedeam în copilărie, unde realul şi tangibilul erau greu disociabile de iluzoriul perspectivelor pictate. Această tehnică de eşafodare care mă surprindea şi pe mine necontenit, ba îmi trezea chiar bănuieli, face parte integrantă tocmai din concepţia, din «ideea» cărţii, are ceva comun cu debandada sufletească stranie şi licenţioasă ce i-a dat naştere, cu un «imediat» transpus, dar şi direct, cu un caracter de operaţie secretă şi de*

◀ IOHANN SEBASTIAN BACH — Pagină de manuscris din „Clavecinul bine temperat".

https://biblioteca-digitala.ro

spovedanie, în stare să îndepărteze în general de mine noţiunea unei existenţe public cunoscute cîtă vreme o scriam.

Insinuarea printre personajele romanului a unor fiinţe vii, cărora li se spune de-a dreptul pe nume, şi despre care nu mai ştii dacă sînt reale sau ireale, e doar un exemplu mărunt ce ilustrează principiul amintit al eşafodajului. Iată, de pildă, împletirea tragediei lui Leverkühn cu aceea a lui Nietzsche, al cărui nume nu apare nicăieri în carte tocmai pentru că euforicul muzician e pus în locul lui, aşa că nici nu trebuie să mai existe; sau înglobarea, cuvînt cu cuvînt, a aventurii lui Nietzsche într-un bordel din Colonia şi simptomele bolii lui, sau citatele din Ecce Homo *puse în gura diavolului — greu să le remarce vreun cititor — sau citatul parţial al unui menu de regim găsit într-o scrisoare a lui Nietzsche de la Nissa, sau, de asemenea, citatul greu de observat, la ultima vizită pe care Deussen o face cu buchetul de flori filozofului cu spiritul cufundat în tenebre. Citatul în sine are ceva specific muzical, cu tot aspectul lui mecanic, care-l caracterizează dar, în afară de asta, e o realitate transformată în ficţiune, ficţiune ce absoarbe realitatea, un straniu, himeric, fermecător amestec de sfere.*

. . . .

Să consider şi atribuirea conceptului de muzică dodecafonică şi serială a lui Schönberg, lui Adrian Leverkühn, pe care unii au criticat-o tot ca exemplu de astfel de eşafodaj, de furt din realitate? Trebuie, fără îndoială; iar în viitor, la dorinţa lui Schönberg cartea va purta un post-scriptum care să clarifice pentru neiniţiaţi, dreptul de proprietate intelectuală. E puţin împotriva convingerii mele. Nu atît pentru că această punere la punct deschide o mică breşă în coeziunea sferică a universului romanului meu, cît pentru că ideea tehnicii dodecafonice îmbracă, în sfera cărţii, această lume a pactului cu diavolul şi a magiei negre, o coloratură, un caracter pe care ea — nu-i aşa? — în realitatea ei nu le are, şi care face, într-o anumită măsură, ca ea să fie într-adevăr proprietatea mea personală, adică a cărţii. Gîndirea lui Schönberg şi versiunea ad hoc *pe care o dau eu sînt atît de depărtate între ele, încît, lăsînd la o parte faptul că ar fi fost o lipsă de ţinută, în ochii mei ar fi însemnat aproape o jignire să fi pomenit în carte numele său.*

. . . .

Cînd în dimineaţa aceea de duminică m-am apucat de scris, cartea trebuie să fi stat larg deschisă în faţa mea, cu desfăşurarea, cu evenimentele ei, cu toate că notele nu lasă să se întrevadă nimic de felul acesta şi cu toate că un proiect scris propriu-zis nu a existat; trebuie să fi ştiut totul, şi încă într-o măsură care să-mi dea posibilitatea să lucrez din capul locului cu complexul de motive in toto, *în ansamblul lui, să dau chiar începutului perspectiva de profunzime a întregului, şi să-l fac, pe biograful care se simte emoţionat, posedat de subiectul său, să fie veşnic tentat să anticipeze viitorul, să se rătăcească în el. Dar emoţia biografului era emoţia mea, parodiam propria mea plenitudine şi rolul acesta, acest « a pune pe altul să scrie », ocolirea asumării directe a răspunderii cu toată hotărîrea mea de a fi cît mai direct, de a angaja realitatea şi tainele vieţii, îmi făcea realmente bine. Cît de necesare îmi erau masca şi jocul faţă de gravitatea sarcinii mele, abia acum îmi dădeam seama limpede pentru prima oară. Dacă unele opere anterioare de-ale mele îmbrăcaseră, cel puţin sub aspectul proporţiilor, un caracter monumental, se întîmplase pe negîndite şi fără premeditare:* Buddenbrooks, Muntele Magic, *romanele lui* Iosif, *chiar şi* Lotte la Weimar *s-au dezvoltat din foarte modeste intenţii narative, numai* Buddenbroocks *a fost conceput ca roman, şi* Lotte la Weimar *în orice caz ca unul mic — aşa mai stă scris şi azi pe pagina de titlu a manuscrisului:* un mic roman. *Acum, în faţa operei mele de bătrîneţe, se întîmplă pentru prima oară altfel. De data asta, de această unică dată, ştiam*

https://biblioteca-digitala.ro

ce vreau și ce sarcină îmi asumam: nimic mai puțin decît romanul epocii mele, travestit în povestea unei vieți de artist precare și nelegiuite. Cu toată pasiunea mea pentru noutate, nu-mi venea la îndemînă. Să vrei o operă mare, s-o plănuiești din capul locului mare, probabil că nu era lucru potrivit — nici pentru operă, nici pentru starea de spirit a celui care se încumeta. Deci, cît mai multă glumă, mimică biografică, auto-zeflemisire care să atenueze în toate astea patosul — cît mai mult cu putință. Iar pe soția naratorului umanist trebuia s-o cheme Helene Ölhafen, ulcică de ulei.

. . . .

Era aproape stranie grija pe care mi-o provoca aspectul tehnic muzical și stăpînirea lui făcea parte din condițiile prealabile ale operei cel puțin în măsura în care specialistului (și nu există specialitate păzită cu mai multă străşnicie) să-i treacă pofta de sarcasm. Muzica mi-a fost dintotdeauna apropiată, m-a stimulat enorm, a fost o mare învățătură pentru arta mea; ca povestitor i-am folosit tehnicile, în încercările mele de critică i-am descris plăzmuirile, astfel că un eminent fruntaș al breslei, Ernst Toch, referindu-se la « muzica mea » a putut vorbi o dată despre « abolirea frontierelor dintre muzica luată ca element profesional și ca element universal ». Nenorocirea era că de data asta « universul » nu mai era suficient, ba se confunda cu un dilentatism de cîrpaci. Trebuia să știi meserie. Nimic mai searbăd, într-o biografie romanțată de artist, decît să te mărginești să lauzi, să prețuiești arta, geniul, opera, să te entuziasmezi la efectele lor psihice. Aici trebuie realizare, trebuie exactitate — asta mi-era absolut clar. « Trebuie să m-apuc să studiez muzică » îi spuneam fratelui meu, vorbindu-i despre intențiile mele. Și totuși, în notele mele zilnice mărturisesc: « Studiile tehnice muzicale mă înspăimîntă și mă plictisesc ». Ceea ce nu înseamnă că-mi lipseau zelul și silința de a pătrunde, citind și studiind, în ambianța profesională, în viața și în creația muzicală așa cum în munca mea la Iosif pătrunsesem în lumea orientalismului, a religiilor primitive, a mitologiei. Aș putea să alcătuiesc un mic catalog, cu siguranță vreo două duzini, din cărțile englezești și nemțești despre muzică și muzicieni, pe care le-am studiat « cu creionul », cu atîta sîrguință și atenție cum numai cu scopul de a crea citești, numai de dragul operei. Dar toată această luare de contact nu era la drept vorbind un studiu al muzicii, nu mă punea de loc la adăpost de demascarea ignoranței mele în cele exacte, și nu-mi dădea nici capacitatea necesară construirii operei de-o viață a unui mare compozitor, astfel încît să pară reală, s-o auzi, să crezi în ea (și tocmai asta ceream eu de la mine, nici mai mult, nici mai puțin). Simțeam că aveam nevoie de un ajutor din afară, de un sfătuitor, un expert în materie care în același timp să cunoască și scopul operei mele și să fie în stare, instruindu-mă, să imagineze, să creeze alături de mine; și eram cu atît mai dispus să primesc un asemenea ajutor, cu cît muzica, în măsura în care romanul tratează despre ea (căci o și practică, firește — dar asta e altă poveste), nu e decît prim-plan, și reprezentare, numai paradigme pentru abstracțiuni, numai un mijloc de a exprima situația artei în general, a culturii, ba chiar și a omului, a spiritului însuși, în epoca noastră eminamente critică. Un roman al muzicii? Da. Dar gîndit ca roman al culturii și al epocii, și acceptarea fără ezitare a ajutorului la realizarea exactă a mijloacelor și a prim-planului mi se părea lucrul cel mai firesc din lume.

. . . .

Într-o seară, după o lectură, Leonhard Frank m-a întrebat dacă pentru Adrian cam avut înaintea ochilor vreun model oarecare. I-am spus că nu și am adăugat că tocmai în asta consta dificultatea, în a inventa din nimic o viață de muzician care să se înscrie plauzibil printre personalitățile reale ale vieții muzicale moderne.

https://biblioteca-digitala.ro

Leverkühn era, ca să zic aşa, o figură ideală, un « erou al timpurilor noastre », un om care poartă în el suferinţa epocii. Am mers însă şi mai departe şi i-am mărturisit că niciodată n-am iubit vreunul din eroii mei imaginari — nici pe Thomas Buddenbrook, nici pe Hans Castorp, nici pe Aschenbach, nici pe Josep, nici pe Goethe din Lotte in Weimar *— cu excepţia poate a lui Hanno Buddenbrook — cît l-am iubit pe Adrian. Spuneam adevărul. Literalmente împărtăşeam sentimentele pe care i le purta bunul Serenus, mi-era drag şi-i purtam grija de cînd era liceanul trufaş pe care-l ştiam, eram prostit de « răceala » lui, de detaşarea lui de viaţă, de lipsa lui de « suflet », acest factor de meditaţie şi împăcare între spirit şi instinct, de « inumanitatea » lui, de « deznădejdea din inima lui », de convingerea lui că-i damnat. Şi, fenomen curios, aproape că nu-i dădeam o înfăţişare, o figură, un corp. Ai mei stăruiau într-una să-l descriu, susţinînd că, atunci cînd naratorul trebuia să rămînă doar o inimă bună şi o mînă tremurătoare scriind, cel puţin eroul lui, şi-al meu, trebuia să fie vizibil, individualizat fiziceşte, să evolueze tangibil. Cît ar fi fost de uşor ! Şi pe de altă parte, cît de misterios, de inadmisibil, cît de imposibil într-un sens pe care nu-l trăisem încă niciodată ! Aici trebuia respectată o interdicţie — sau cel puţin o recomandare de maximă rezervă atunci cînd îi dădeam o viaţă exterioară care ar fi riscat să discrediteze, să banalizeze cazul psihic şi valoarea simbolică şi reprezentativă. Aşa stăteau lucrurile: figuri de roman în înţelesul pitoresc n-aveau voie să fie decît făpturile mai depărtate de centrul cărţii, toţi acei Schildknapp, Schwardtfeder, Roddes, Schlaginhaufen etc., etc. — nu cei doi protagonişti, care prea aveau mult de disimulat: secretul identităţii lor.*

. . . .

Am citit cu foarte mare atenţie o carte fără legătură directă cu subiectul meu dar care, prin analizele sale pătrunzătoare, m-a ajutat să-mi dau seama de multe lucruri în situaţia romanului şi să-mi lămuresc propria mea poziţie în istoria lui: James Joyce *de Harry Levin. Cum accesul direct la opera lingvistică a irlandezului mi-e interzis, sînt obligat să recurg la intermediul criticii ca să pot studia fenomenul, şi scrieri ca aceea a lui Levin sau marele comentariu al lui Campbell la* Finnegan's Wake *mi-au lămurit multe raporturi nebănuite — şi ţinînd seama de marea deosebire dintre firile noastre literare — chiar unele afinităţi. Eu aveam ideea preconcepută că alături de avangardismul excentric al lui Joyce opera mea trebuie să facă efectul unui tradiţionalism lînced. E adevărat că respectul tradiţiei, chiar cînd capătă o coloratură de parodie, asigură o accesibilitate mai facilă, comportă o posibilitate de răspîndire mai largă. Dar e mai mult o chestiune de atitudine decît de esenţă.* Cum subiectul lui *— scrie Levin —* dezvăluie descompunerea clasei de mijloc, tehnica lui Joyce trece dincolo de limitele ficţiunii realiste. Nici « Portrait of the Artist » — Dedalus — nici « Finnegans Wake» nu sînt romane în sensul strict al cuvîntului, iar « Ulysses » e un roman destinat să marcheze sfîrşitul romanului. *Se poate foarte bine spune acelaşi lucru şi despre* Zauberberg *şi despre* Iosif *şi despre* Doktor Faustus *şi întrebarea lui T. S. Eliot:* dacă după Flaubert şi James romanul nu trebuie considerat a-şi fi supravieţuit funcţiunii şi dacă Ulysses nu trebuie considerat o epopee, *corespunde exact propriei mele întrebări şi anume dacă astăzi, în materie de roman, nu s-a ajuns să se ia în seamă decît numai ceea ce nu mai este roman. Sînt, în cartea lui Levin, fraze care m-au mişcat profund:* cea mai bună proza a contemporanilor noştri nu este un act de creaţie ci un act de evocare, deosebit de saturat de reminiscenţe. *Şi ceastălaltă:* El a sporit enorm dificultatea de a fi romancier.

În romîneşte de EUGEN BARBU şi ANDREI ION DELEANU

https://biblioteca-digitala.ro

I

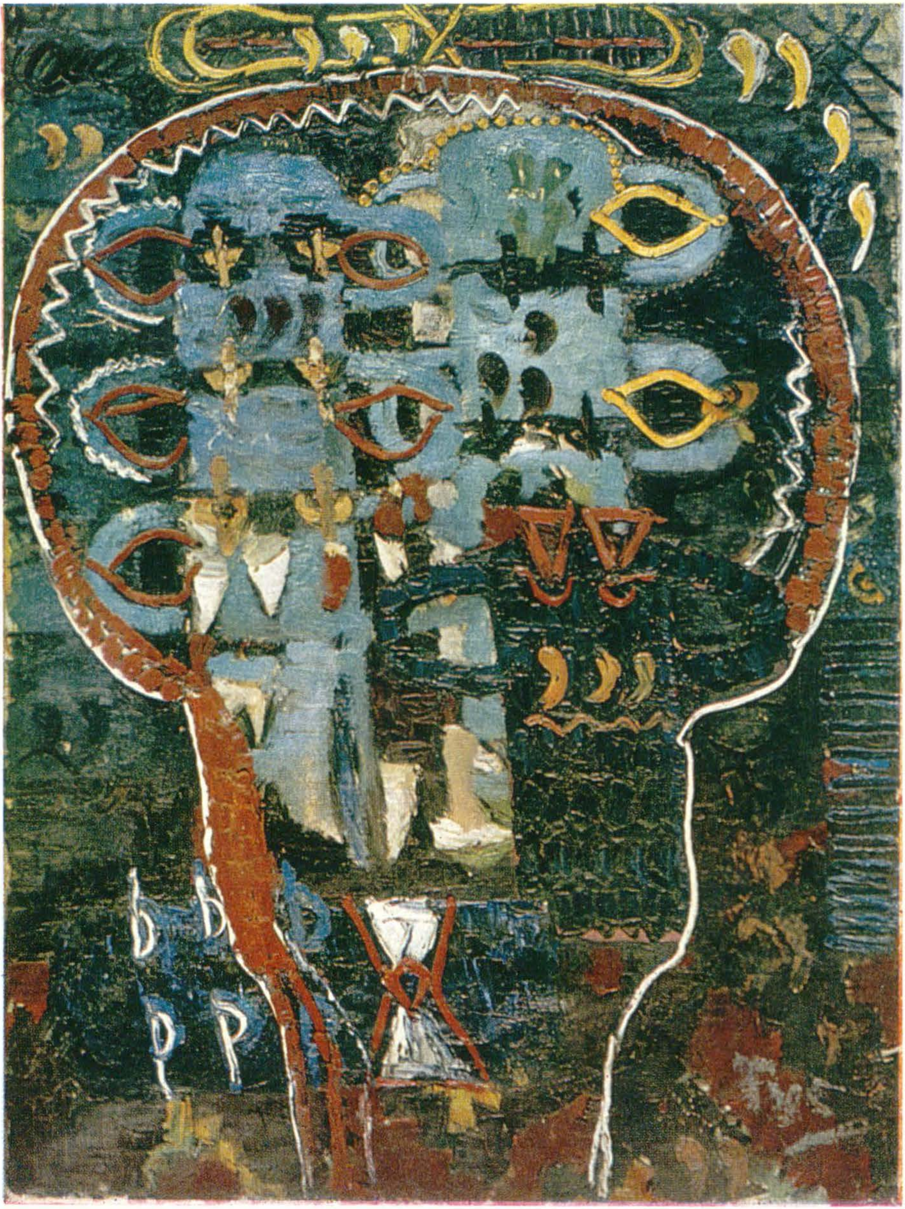
I. ȚUCULESCU

I. — Iarnă în pădure
II. — Porțile infernului
III. — Clepsidra

,

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

ANTOINE GOLÉA

Aventura muzicii în veacul XX

ILUMINĂRI PARALELE

Lucrurile au început să se petreacă foarte de mult... Cincizeci, aproape şaizeci de ani, reprezintă — nu este aşa? — în medie, o viaţă de om. Pe atunci abia venisem pe lume. Totuşi acea perioadă mi se pare foarte apropiată încă, fie că evoc Viena, oraşul meu natal, şi cele dintîi amintiri ale copilăriei, dinaintea războiului 1914—1918, fie că mă gîndesc la muzica acelei vremi.

Despre această muzică, în acea vreme, nu ştiam, fireşte, nimic. Nu am cunoscut-o decît mult mai tîrziu, la o epocă la care era deja considerată drept moartă, îngropată, deci înainte ca ea să fi ţîşnit din nou, în chip uluitor, ca o flacără. Chiar şi de la această reizbucnire, se vor împlini curînd douăzeci de ani. Douăzeci de ani care au trăit şi continuă să trăiască din acest incendiu; vreau să spun: două decenii de muzică.

Aşadar, lucrurile se petreceau în primii zece ani ai veacului nostru, la Viena. Nu numai la Viena. Dar să evocăm Viena, în primul rînd.

În 1909, într-o sală a asociaţiei « Prietenii Muzicii », cuartetul Rosé dă un concert. Vioara întîia, Arnold Rosé, originar din Romînia — născut la Iaşi — este în acelaşi timp prim concert-maistru al Filarmonicii din Viena. Impreună cu coechipierii săi este cunoscut în lumea întreagă pentru interpretarea cuartetelor lui Beethoven.

Dar în seara aceasta nu muzică de Beethoven se pregăteşte formaţia Rosé să ofere publicului. De altfel, pentru bucata finală, membrii formaţiei nici nu mai sînt singuri pe estradă. O femeie se află printre ei, o cîntăreaţă, soprană la Opera din Viena: Maria Gutheil-Schoder. Fusese descoperită, cu cîţiva ani mai înainte, de Gustav Mahler pe vremea cînd acesta mai era director al ilustrei instituţii. Fiindcă de doi ani a încetat să mai fie: intriganţii îi veniseră de hac după ce, timp de zece ani, revoluţionase arta lirică prin felul lui, cu totul nou, de a concepe punerea în scenă şi realizarea muzicală a unei opere. În seara

https://biblioteca-digitala.ro

aceasta, însă, între două stagiuni la Metropolitan Opera House din New-York, Gustav Mahler se află în sală pentru a asculta concertul cuartetului Rosé.

Arnold Rosé, coechiperii săi şi Maria Gutheil-Schoder atacă ultima bucată din program : al doilea cuartet de coarde, cu voce, opus 10 al lui Arnold Schoenberg.

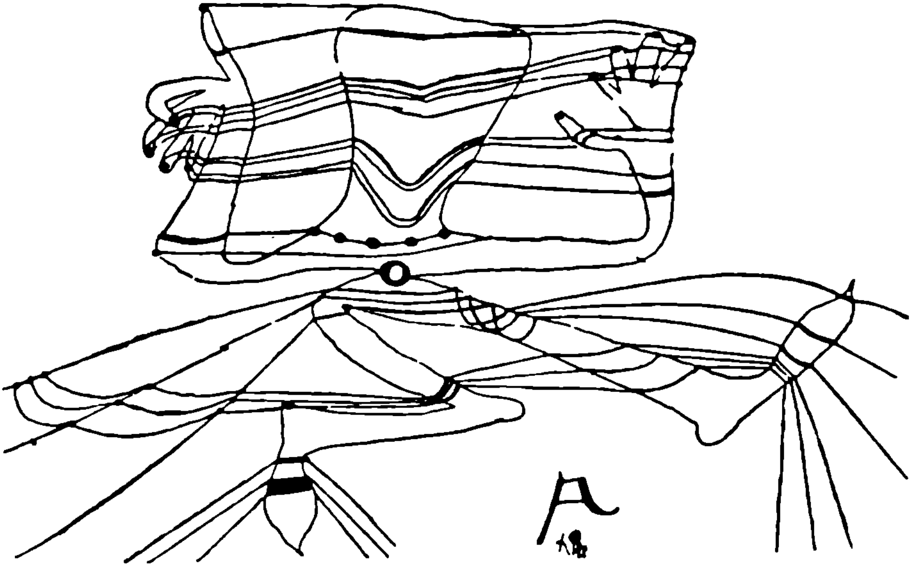
Nu este chiar atît de tînăr acest Arnold Schoenberg. Născut în 1874, e trecut de treizeci de ani. Se află deci la vîrsta la care Beethoven, pregătindu-se să compună Simfonia eroică, scria unui prieten al său : « Nu sînt mulţumit cu ce am compus pînă astăzi ; m-am hotărît să apuc pe drumuri noi. »

Schoenberg s-a hotărît şi el să apuce pe drumuri noi? Sau aceste drumuri se deschid înaintea lui fără ca el să-şi fi dat limpede seamă? Poate că nu este esenţial să găsim un răspuns acestei întrebări. Putem foarte bine să presupunem că şi la Schoenberg, întocmai ca la toţi marii maieştri, instinctul şi reflecţia au mers mînă în mînă şi s-au sprijinit reciproc.

Un mare maestru, Schoenberg poate fi considerat încă de pe atunci. Lucrările sale nu cunosc încă marea celebritate, ceea ce nu le împiedică să dovedească o putere creatoare puţin obişnuită. Un prim cuartet ; un sextet de coarde, « Noapte transfigurată » ; un poem simfonic « Pelléas şi Melisande » (care va trebui reconsiderat) şi un vast oratoriu, încă neterminat, e drept, fiindcă orchestraţia nu este în întregime dusă la bun sfîrşit : « Cîntecele lui Gurre ». Cu aceste « Cîntece ale lui Gurre », urmează să aibă un an mai tîrziu, la Viena, un imens succes, singurul pe care-l va fi obţinut în acest oraş înainte de a fi murit, în 1951. Dar în seara de care vorbim, cu tot strălucitul concurs al Cuartetului Rosé şi al « faimoasei » Gutheil-Schoder, cum spun vienezii, vremea unui astfel de succes este încă foarte departe. Totuşi, începutul celui de al doilea cuartet pare destul de cuminte. Pentru ascultătorii care au ureche muzicală nu e nici o îndoială : cuartetul este în fa diez minor. Desigur, se aud necontenite modulaţii şi structura ritmică a temelor ca şi dezvoltările lor nu sînt tocmai obişnuite. Lucrul acesta este socotit numaidecît de unii ascultători cam straniu. Pentru moment, se abţin încă de la orice reacţie. Dar ce caută pe estradă cîntăreaţa între cei patru instrumentişti? În timpul primelor două părţi stă nemişcată, aşezată pe un scaun, puţin mai în spate, fără să deschidă gura. Dar iat-o că se ridică la începutul părţii a treia. Publicul se uită în program : această a treia parte este un *lento* şi partea vocală este compusă pe un poem de Stefan George. Stefan George? Încă unul din poeţii *aceia* noi ; a trăit la Paris unde l-a cunoscut pe Mallarmé. Este cum s-ar spune — şi cum se şi spune de altfel — cu o strîmbătură uşor dispreţuitoare a buzelor : un poet simbolist sau, şi mai grav, ezoteric.

Un cuartet cu voce, iată ceva ce nu s-a mai pomenit. Că adesea o cantată de Bach nu este întru nimic altceva, nimănui nu-i trece prin minte. Pentru acel public ceea ce contează sînt o sută, hai să zicem, o sută douăzeci de ani de muzică : de la cuartetele lui Haydn, la acelea ale lui Brahms. Acest cuartet cu voce pare mai întîi ceva anormal, apoi de-a dreptul scandalos. Fiindcă după partea treia, lucrurile se încurcă cu totul. Nu numai că partea patra nu este un *rondo*, cum s-ar cădea, dar vocea continuă pe un alt poem de Stefan George şi mai neinteligibil ca cel dintîi, cu aceeaşi mişcare de lentă şi fierbinte solemnitate ; şi apoi acompaniamentul de coarde al părţii cîntate este o pură cacofonie ; nu există alt cuvînt mai potrivit. Curînd primele strigăte, primele protestări zgomotoase se ridică. Mai rău : oamenii încep să rîdă şi chiar cu hohote. Pe estradă, fără să se tulbure, cei patru Rosé şi Gutheil-Schoder continuă. Dar iată-i ajunşi la ultimul acord. Şi atunci dezlănţuirea este totală. Sala urlă,

https://biblioteca-digitala.ro



PAUL KLEE — Salomeea
Dansul vălului (1920)

miaună, auditorii se adresează unii altora, luîndu-se de martori cu mutre de asini ilari. În primul rînd de fotolii, în picioare, cu părul vîlvoi, cu buzele albe, înconjurat de o mînă de tineri, Gustav Mahler aplaudă frenetic, aruncînd priviri asasine sălii care îl priveşte la rîndul ei cam în acelaşi fel, spunîndu-şi : « nu degeaba a fost alungat din scaunul directorial al Operei acest dement care aplaudă muzica unui alt dement. »

De bună seamă, ceea ce Schoenberg îndrăznise să ofere, în acea seară, « prietenilor muzicii » din Viena, în ultima parte a cuartetului său, era ceva cu totul şi cu totul ieşit din comun : o operă muzicală din care funcţiunile tonale erau absente — cu excepţia celor cîteva măsuri finale. Nici o tonalitate nu mai era de recunoscut. Doar la sfîrşit, ca un suprem salut adresat tradiţiilor, reapărea tonalitatea iniţială a întregii lucrări, fa diez minor. Vă întreb : mai era aceasta muzică ? Şi oamenii nu aveau dreptate să se indigneze ?

Un an mai tîrziu, Schoenberg compunea, tot pentru « faimoasa » Gutheil-Schoder, un ciclu de cincisprezece melodii : « Cartea grădinilor suspendate ». Din nou, tot pe versuri de Stefan George. De data aceasta, în întreaga lucrare nu se mai putea descoperi nici cea mai mică urmă de tonalitate : era, cum s-a spus, de atunci înainte, o compoziţie « atonală ».

Doi ani după aceea — între timp, la stăruinţa lui Richard Strauss, Schoenberg fusese numit profesor la Conservatorul Stern din Berlin — un mic ansamblu instrumental din acest oraş execută, sub conducerea autorului, o lucrare cel

https://biblioteca-digitala.ro

puţin la fel de stranie ca şi cele două precedente. Intitulată « Pierrot lunar », lucrarea aceasta fusese compusă pe un ciclu de douăzeci şi unu de poeme purtînd acelaşi titlu, datorite poetului belgian Albert Guiraud, în versiunea germană a lui Otto Erich Hartleben. Aceste poeme nu erau cîntate ci spuse de o actriţă: Wilhelmine Zehme, din iniţiativa căreia fusese compusă muzica. « Vorbirea » folosită de actriţă era şi ea la fel de stranie; la jumătate de drum între vorbă şi cînt, era muzical ritmată dar cu intervalele indicate doar potrivit direcţiei lor, fără nici o rigoare în intonare. Era prima dată cînd Schoenberg prescria folosirea acestui procedeu nou, intrat, după aceea, în teoria muzicii moderne sub denumirea de « Sprechsang » — « cînt vorbit ». Aşa cum vom vedea, acest procedeu avea să se afle la izvorul multora din invenţiile celei mai tinere muzici de după cel de al doilea război mondial.

« Pierrot lunar » data din 1912. Timp de zece ani încheiaţi, Schoenberg avea să tacă — pentru public cel puţin. De compus a continuat însă să compună; astfel, din timpul primilor ani ai celui dintîi război mondial datează, în deosebi, fragmentul din oratoriul « Scara lui Iacob », rămas neterminat şi a cărui audiţie a avut loc la Viena într-o seară de iunie a anului 1961. Dar la epoca la care a fost scris, fragmentul acesta şi multe alte pagini au stat în sertarele lui Schoenberg. În 1923, a publicat o suită pentru pian; bineînţeles, atonală; dar ultima parte a suitei — un soi de vals — nu mai era pur şi simplu atonală ci « serială » şi « dodecafonică », cu alte cuvinte « seria » folosită era de douăsprezece sunete, diferite toate unele de altele şi toate extrase din gama cromatică temperată, de la do la do.

În 1908, Schoenberg nimicise organizarea tonală. Cincisprezece ani mai tîrziu, el propunea lumii o nouă organizare a universului sonor pe care libera atonalitate ameninţa să-l cufunde în anarhie. Această nouă organizare era cea serială. De acum înainte, orice operă muzicală va trebui să aibe un material sonor strict ales pentru ea şi numai pentru ea. Fundamentul va fi seria definită, o « temă » — dacă vreţi — dar considerată în sens strict, noţiunea ar fi falsă în cazul de faţă, de aceea este mai bine să evităm termenul. Seria este, deci, mai curînd şi, pornind de la Schoenberg, un material de structură. Structura bucăţii ar fi bucata însăşi, alcătuită din toate variaţiile posibile şi imaginabile impuse seriei: *recurenţa* acesteia, adică citirea ei de la ultima la prima notă; *răsturnarea* ei, adică întoarcerea în jos a intervalelor ascendente şi, în sus, a intervalelor descendente; apoi, diferitele ei transpuneri pe toate treptele scării cromatice a sunetelor. Zeci de milioane de serii iniţiale sînt astfel posibile. Şi numărul transformărilor lor — dacă e să ţinem socoteală de variaţiile ritmice — se pot cifra la aceeaşi ordine. Rezultă de aci că, mai mult decît oricare muzică şi, în deosebi, decît cea atonală, muzica serială se întemeiază pe libera alegere a compozitorului. Unde este, aşadar, matematica, unde este mecanica pe care adversarii ei le-au atribuit exclusiv muzicii seriale? Adevărul este că operele seriale sînt cele mai libere din toată istoria muzicii.

Cele mai libere? În orice caz nu mult mai mult ca acelea ale unui Debussy. În cursul primilor zece ani ai veacului, Debussy n-a ştiut nimic de Schoenberg, nici măcar că există. Radio nu se născocise încă, discul era în embrion; iar ca să-l cînte pe Schoenberg la Paris, cine s-ar fi încumetat. Trebuia aşteptat anul 1923 pentru ca Darius Milhaud, Jean Wiener şi Marya Freund să îndrăznească să prezinte « Pierrot lunar » melomanilor parizieni. În 1923, Debussy era mort de mai bine de cinci ani; mort încă tînăr, la 58 de ani, cînd, în ultimul lui fel de a compune, nu-şi spusese poate ultimul cuvînt. Din cele « Şase sonate în stil francez », proiectate pentru felurite instrumente, abia apucase să compună

https://biblioteca-digitala.ro

trei. Dintre acestea, a ajuns la un soi de popularitate doar cea mai puţin semnificativă: sonata pentru flaut, alto şi harpă. Dar zguduitoarea sonată pentru violoncel şi pian şi cîntecul lui de lebădă, tragica sonată pentru vioară şi pian — tragică fiindcă conţine doar făgăduieli de viitoare dezvoltări cărora moartea le-a pus stavilă pe vecie — continuă să fie socotite drept lucrări de cenaclu.

În 1902, Debussy prezenta « Pelléas şi Mélisande » la Opera-Comică din Paris ; în acelaşi an, Schoenberg terminase poemul său simfonic cu acelaşi titlu, inspirat de aceeaşi dramă a lui Maeterlinck, şi cele două lucrări conţineau, în chip tainic, agregate armonice şi suite melodice asemănătoare : acorduri obţinute prin suprapuneri de cuarte, game prin tonuri întregi : de la aceste premise, Schoenberg avea să ajungă la « Prima Simfonie de cameră », opus 9, din 1908, la atonalitate, iar Debussy să aprofundeze un nou sistem modal, readucînd, cu o măiestrie incomparabilă, la o viaţă nouă vechile moduri franceze ale evului mediu şi Renaşterii, integrînd în ele — e drept încă cu sfială — unele moduri exotice, care îl izbiseră la Expoziţia universală din 1887, şi incrustînd totul în acea atmosferă fals tonală care a înşelat pe atîţia din exegeţii săi. Este adevărat că, încă de la apariţia « Imaginilor » pentru orchestră, din care face parte şi sclipitoarea « Iberia », aceşti exegeţi nu mai puteau să se dumirească : ce reprezenta această muzică fals populară, mai autentică decît cea autentică şi totuşi atît de liberă, de neaşteptată, în ritmurile ei mai ales? Era semnalul eliberării întregii Europe muzicale de tonalitate şi de spiritul romantic, lumina verde dată unui Manuel de Falla, Bela Bartok, George Enescu, pentru prospectarea şi re-crearea unei muzici populare, ale cărei origini se pierdeau în străfundul veacurilor şi care nu datora absolut nimic muzicei tonale ce tiranizase, timp de două sute de ani, muzica europeană.

Dar Debussy nu trebuia să se oprească la această singură acţiune revoluţionară. În 1911, supunea « Martirul sfîntului Sebastian » şi, în 1913, baletul « Jocuri » judecăţii ascultătorilor uluiţi. Şi critici care, asemenea unui Vuillermoz, îl susţinuseră cu toată eficacitatea cînd prezentase opera « Pelléas», nu s-au sfiit să declare că aceste lucrări ar dovedi că vîna creatoare a lui Debussy s-a sleit şi compozitorul n-ar mai avea nimic de spus. Adevărul este că trebuie să fim îngăduitori cu ei ; cum puteau oare ghici că tocmai cu aceste lucrări Debussy reinventa, pe seama lui, şi într-un stil de o discreţie şi o măsură riguros franceze, atonalismul? Un atonalism care desigur, în « Martirul sfîntului Sebastian » rămîne strict diatonic, întocmai ca, treizeci de ani mai tîrziu, acela al latinului Dallapiccola. Dar în « Jocuri »? Muzicologii nu au sfîrşit încă de a aprofunda analiza acestei misterioase lucrări, atît de frumoasă şi secretă, atît de închisă în ea însăşi şi atît de pasionată ; n-au încetat să descopere tot ce este atematic tocmai în frînturile ei tematice — întocmai ca în acelea ale unor lucrări de Webern şi, mult mai tîrziu, ale unora din lucrările lui Boulez — şi tot ce era profetic în structurile ei ritmice în raport cu cele pe care Jolivet şi Messiaen aveau să le dezvăluie tineretului de după 1945.

Cu prilejul creării lor de către trupa lui Diaghilev, în 1913, « Jocuri » s-au prăbuşit într-o cădere totală : cădere datorită scandalului provocat de premiera « Sfinţirii Primăverii » a lui Stravinsky. Scandalul provenea însă dintr-o neînţelegere. Stravinsky el însuşi credea că toată vîlva era îndreptată împotriva muzicii lui. În realitate, indignarea nu viza decît coregrafia şi punerea în scenă a lui Nijinsky, în acelaşi timp prea infantilă şi prea « îndrăzneaţă » pentru bătrînele prinţese care umpleau lojile teatrului Champs-Elysées. Pe aceste prinţese, tînăr şi cu privirea plină de fulgere, în picioare, în primele rînduri ale fotoliilor de orchestră, Florent Schmitt le calificase drept « c. . . . ale celui de al XVI-lea

https://biblioteca-digitala.ro

arondisment »*, fiindcă ele pricinuiseră căderea baletului. Un an mai tîrziu, Pierre Monteux relua partitura la concertele sale de duminică şi opera lui Stravinsky a cunoscut un triumf care nu a mai fost niciodată dezminţit de atunci. Fără îndoială, muzica aceasta era şi ea îndrăzneaţă. Dar îndrăzneala ei era pe placul publicului. Suprapunerile politonale şi atonale îndrăznite de compozitor aveau un efect atît de brutal asupra urechii încît ele erau acceptate, aşa cum, în unele filme fantastice, tînăra platinată din Hollywood acceptă să fie violată de bestia apocaliptică pe care o întîlneşte într-un luminiş de pădure virgină. Cît despre gîfîielile şi smucirile ritmice cu care lucrarea este împănată, toate acele necruţătoare succesiuni de acorduri accentuate, în dispreţul tuturor obişnuinţelor, va trebui aşteptată ivirea lui Messiaen şi Boulez pentru a le înţelege analitic funcţiunile. În ochii publicului din 1914, ele treceau drept nişte mesagii evidente ale sălbăticiei stepelor ruse, cu alte cuvinte ceva eminamente primar şi instinctual. Cîţiva ani mai tîrziu, cînd Stravinsky va renunţa la veşmîntul de mujic pentru a adopta, timp de patru decenii, straiele occidentale, franceze, germane şi italiene, cele mai felurite, straie în care oferea aspectul stîngaci al amatorului care pe toate vrea să le încerce, respectuos însă al unor străbuni dintre care nici unul nu era al său, nemaireţinînd pentru lucrările sale decît o epură prost imitată, un schelet incomplet şi caricatural, publicul care aclama « Sfinţirea Primăverii », pe bună dreptate nu-l va mai urma. În schimb, grosul duşmanilor muzicii iniţiate de Schoenberg şi Debussy aveau să-l ridice, entuziasmaţi, în slăvile neo-clasicismului pe care-l socoteau astfel triumfător, în timp ce muzica serială li se înfăţişa drept o experienţă de neputincioşi, definitiv condamnată.

Toate acestea se petreceau cam între 1930 şi 1940. Admiratorii acestor bîiguieli imitative puteau ei oare bănui atunci că într-o frumoasă seară de septembrie a anului 1956, în bazilica San-Marco din Veneţia, Stravinsky avea să dirijeze, în faţa unui naos înţesat de contese vechi şi noi, extaziate, un imn în onoarea sfîntului al cărui hram îl poartă cetatea dogilor, dirijare care era în acelaşi timp un omagiu compozitorului pe care Stravinsky avea să-l califice drept « tainic şlefuitor de diamante », cel mai pur dintre neo-serialiştii schoenbergieni, catalizor totodată a tendinţelor întregei generaţii super-seriale: Anton Webern?

Cu atît mai autentică, în sinceritatea ei, ni se înfăţişează în cursul întregei aceste perioade critice de la 1920 la 1945, atitudinea unui Bela Bartok ! Descătuşat, încă din 1906, de pilda lui Debussy, Ravel şi Dukas, de lanţurile romantismului german, închinîndu-se cu pasiune re-creării unul folklor autentic, muzica înfiripată la Viena sub impulsul lui Schoenberg, începe din 1923 să-l atragă ca un cîntec al sirenelor ; dar întocmai cum adevăratul cîntec al sirenelor înspăimînta pe legendarii pescari, şi lui Bartok muzica serială I se părea primejdioasă pentru forma, pentru spiritul personalităţii lui, pentru ceea ce el socotea, cu o legitimă mîndrie, că era geniul lui personal. Totuşi, în mai multe rînduri, a fost gata să se lase furat de ispită : « Muzica pentru coarde, percuţie şi celestă », « Sonata pentru două piane şi percuţie », chiar şi « Divertismentul » pentru coarde, dintre 1936 şi 1939, fără a mai vorbi de lucrările mai vechi : cele două sonate pentru vioară şi pian şi ciclopicul Concerto nr. 2 pentru pian şi orchestră, sînt o mărturie patetică a acestei lupte, a acestei atracţii şi, în cele din urmă, a rezistenţei. Cînd, prematur îmbătrînit, adînc dezgustat de noaptea ce strivea Europa, se va reîntoarce — între 1942 şi 1945 cînd condeiul îi va cădea din mînă în timp ce scria ultimele măsuri ale concertoului pentru alto şi orchestră —

* Unul din cartierele elegante ale Parisului.

https://biblioteca-digitala.ro

la o muzică mai senină, dar de o seninătate cu fundal de disperare, adevărul spiritual pe care-l va exprima va fi de aşa proporţii încît, în ciuda limbajului lor depăşit, lucrări ca concertul pentru orchestră, ca sonata pentru vioară solo şi concerto-ul nr. 3 pentru pian şi orchestră, vor lua loc în cortegiul celor mai zguduitoare capodopere ale unei jumătăţi de veac, de fel zgîrcită în asemenea creaţii.

AL DOILEA VAL

Cîteva luni înainte ca Bartók să se stingă, în decembrie 1945, într-un spital din Statele Unite, Anton Webern cădea la Mittersill, în Austria, sub gloanţele unei sentinele americane bete. « Şlefuitorul de diamante » era, la rîndul lui, întrerupt în plin elan creator, întocmai ca Debussy cu treizeci de ani mai înainte. Dacă ar mai fi trăit măcar zece ani, poate că tînăra generaţie nu i-ar mai fi interpretat mesajul aşa cum a făcut-o. Webern era un temperament concentrat şi secret. Dar sub această rezervă exterioară se ascundea un suflet de o adîncă sensibilitate. Muzica lui prezintă acelaşi contrast. Cele mai multe din operele sale sînt extrem de scurte şi se concretizează în ansamblul lor printr-o economie de mijloace într-adevăr unică, nu numai în muzica zilelor noastre ci poate în istoria întregei muzici occidentale. Trebuie să te duci cu gîndul la stilul acelor hai kai japoneze precum şi la unele melodii populare foarte vechi din Europa centrală şi răsăriteană pentru a găsi o relativă echivalenţă a stilului lui. Dar toate aceste caracteristici de stil, de tehnică, nu împiedică operele lui Webern să fie esenţial lirice. A dibui acest lirism înseamnă a descoperi însuşi secretul, adesea bine păzit, al întregei sale muzici. Lucrul acesta este valabil nu numai pentru numeroasele cicluri de melodii — acompaniate de pian sau de ansambluri de instrumente felurite, întotdeauna foarte reduse dar comportînd combinaţii de timbruri stranii, neaşteptate — ci şi pentru lucrările lui de cameră şi de orchestră, chiar şi pentru cele două cantate pe versuri de prietena sa Hildegar Jone, cantate dintre care cea de a doua avea să rămînă cîntecul său de lebădă. Aproape în fiecare dintre genurile pe care Webern le-a încercat, găsim lucrări atonale libere şi lucrări strict, foarte strict seriale. Bineînţeles, lirismul este mai uşor de desluşit în cele din prima categorie, dar nu este niciodată absent nici din celelalte. Cu toate acestea, tînăra generaţie care-l revendică pe Webern drept izvor şi-l consideră — potrivit unei expresii a lui Boulez — drept « tradiţia ei », s-ar părea că n-a voit să vadă în el decît un soi de riguros *assembleur** — Giraudoux ar fi spus ensemblier** — de structuri seriale şi creatorul unor forme sau, cel puţin, unor schiţări de forme adaptate acestor structuri. Lui Schoenberg, generaţia tînără îi reproşează că a încercat să adapteze şi, adaugă ea: fără succes — tehnica serială unor forme create de tehnica tonală şi organic departe de ea. În Webern, ea vede pe primul compozitor care ar fi găsit sensul ei formal compoziţiei seriale şi care ar fi dus-o, lărgind-o, în chip mai mult sau mai puţin conştient, doar dincolo de structurile, relativ primitive ale înălţimilor sonore, structuri în care Schoenberg ar fi vrut — dacă ar fi s-o credem — s-o ţină prizonieră. Această părere este însă falsă, măcar parţial. Într-adevăr, în tratatul său de armonie din 1911,

---

* Încheetor de elemente constitutive.
** Decorator creator de ansambluri decorative.

https://biblioteca-digitala.ro

Schoenberg a fost cel dintîi care a vorbit despre « Klangfarbenmelodie », adică de ceva ce ar semăna foarte mult cu serii de timbruri ; tot el a fost cel dintîi care a încercat s-o realizeze în a treia din cele cinci bucăți ale sale, pentru orchestră, opus 16. Dar făcînd din Webern singurul precursor a ceea ce ea avea să realizeze integral, cu o logică adesea necruțătoare, tînăra generație se arăta nedreaptă nu numai față de Schoenberg ci, așa cum o vom vedea, chiar față de Messiaen.

Mai tînăr, numai cu cîțiva ani, ca Schoenberg, Webern a fost elevul său, ca și Alban Berg, de care vom vorbi mai departe. Elev al lui Schoenberg, dar de loc imitatorul sau epigonul lui, Webern și-a desfășurat puterea creatoare potrivit temperamentului propriu care-i poruncea secretul, chiar și în lirism. Din tehnica învățată de la dascălul său a extras o epură extrem de concentrată și cu un buchet de o asemenea finețe încît față de acelea ale lui Schoenberg, lucrările lui sînt ca un coniac subtil alături de un vin generos. Că era foarte capabil să prețuiască și vinul generos, curgînd chiar în valuri o dovedește din plin faptul că a fost, ca dirijor, unul din foarte marii interpreți ai simfoniilor lui Mahler. Dar faptul că pînă și lucrările lui cele mai scurte și bogate în substanță concentrată nu s-au născut cu totul din nimic ci își află corespondența tocmai în unele lucrări ale lui Schoenberg, ca de pildă bucățile pentru pian, opus 11 și opus 19, dovedește că raporturile și chiar opozițiile dintre cei doi maeștri au fost în același timp și mai subtile și mai fecunde decît vor să admită înflăcărații apărători ai totalitarismului serial de după 1945. Timp de peste zece ani, ei au făcut din Webern un soi de duh sfînt al seriei integrale, neglijînd cu totul aspectele instinctive și cu adevărat inspirate ale operei sale. La acest lucru au contribuit în bună măsură și execuții adesea sub nivelul cuvenit și care au ascuns astfel adevărul webernian și celor care se pretindeau urmașii lui, și publicului pentru care Webern a rămas matematicianul sonor prin excelență. Abia de doi sau trei ani, această optică funestă este pe cale de a se modifica și aceasta pentru două motive : pe de o parte, cei mai mulți dintre tinerii compozitori au reconsiderat propriul lor rigorism și au încercat să-i spargă rigiditatea, introducînd artificial în lucrările lor acea spontaneitate pe care o refuzau lui Webern ; pe de altă parte, foarte mari interpreți au avut, în sfîrșit, posibilitatea să arate noului public adevărata față a lui Webern ; dirijori ca Scherchen și Karajan, ca Boulez însuși, o echipă ca cea compusă din violonistul Maurice Crut și pianistul André Terrasse, un cuartet ca acela al lui Jacques Parrenin, o cîntăreață cum este Colette Herzog, care înțeleg adevărata natură a compozitorului, au oferit publicului lor, uluit, revelația unui Webern, ale cărui opere apăreau deodată la fel de accesibile ca acelea ale unui Schubert. Și pentru cei mai mulți compozitori, această schimbare de optică are și un alt rezultat : îi ajută să înțeleagă realitatea influenței exercitată asupra lor de opera și acțiunea lui Olivier Messiaen.

În comparație cu neînțelegerile acumulate, timp de douăzeci de ani, în jurul operei lui Messiaen, acelea a căror victimă au fost operele lui Webern sînt floare la ureche. Într-adevăr, dacă opera lui Webern a fost greșit judecată, în esența ei, de către tinerile generații de compozitori, aceștia au pus cel puțin un semn pozitiv în fața aprecierilor lor, pe cîtă vreme în fața părerilor asupra operei lui Messiaen au pus, în mod unanim, un semn negativ. Între anii 1934 și 1950, acesta a avut tristul privilegiu să întrunească împotriva sa unanimitatea injuriilor venind din toate zările universului muzical, de la cercurile apropiate Premiului Romei, pînă la cei mai îndrăzneți dintre inovatorii tinerii generații. De altfel, data de 1950 nu reprezintă o limită decît pentru cei mai clarvăzători

https://biblioteca-digitala.ro

dintre aceştia. Mulţi refractari mai există încă pentru care Messiaen rămîne « un pompier care a luat foc » — cum l-a calificat cu o glumă, împrumutată de la un bulevardier ilustru pe vremuri, un confrate mai vîrstnic, care îl urăşte tot atît ca şi unii dintre « tineri ».

În 1929, în vîrstă de 21 de ani, autor a opt preludii pentru pian, foarte îmbibate încă de Debussy, Olivier Messiaen absolvă Conservatorul din Paris cu premiile cele mai măgulitoare. În 1930, este numit organist titular la biserica Trinité. Era deci cu un an mai mic decît marele Couperin cînd acesta fusese numit organist la Saint-Gervais. Înainte de 1935 este cîntat în faţa marelui public parizian. Walther Straram execută în primă audiţie lucrarea lui « Ofrandele uitate », la concertele de la Teatrul Champs-Elysées. În 1934, Messiaen compune prima lucrare în care este prezent într-adevăr el însuşi: « Temă cu variaţiuni » pentru vioară şi pian. În 1936, are revelaţia muzicii lui André Jolivet, despre care vom vorbi mai departe, în acelaşi capitol în care ne vom ocupa şi de Alban Berg. Cu Jolivet şi cu încă doi camarazi de generaţie întemeiază grupul « Tînăra Franţă » care smulge torţa muzicei din mîna reprezentanţilor « Şcolii din Paris ». Aceştia din urmă deţineau torţa, în chip cu totul provizoriu şi derizoriu, în numele neoclasicismului, cu false baze, al lui Igor Stravinsky. Înainte de a îmbrăca, în 1939, uniforma de soldat, compune două din operele sale cele mai puternice, două imense cicluri de melodii: « Poeme pentru Mi » şi « Cîntece de pămînt şi de cer ». Pentru ambele cicluri găseşte numaidecît o interpretă cu totul excepţională: Marcelle Bunlet. Operele sale, toate compuse înainte de 1940, cunosc succesul. Considerat de cercurile oficiale drept una dintre cele mai frumoase speranţe ale tinerei şcoli franceze, se bucură şi de buna primire a tineretului de atunci. Cariera sa de compozitor făgăduieşte să se desfăşoare pe un covor de flori. Unele neînţelegeri trecătoare cu şefii săi ierarhici de la biserica Trinité sînt uşor înlăturate; catolic practicant şi adînc convins, Messiaen se înclină temporar în faţa anumitor exigenţe, acceptă să micşoreze proporţia de compoziţii noi şi de lucrări proprii cîntate la orgă în timpul slujbelor. Apoi poate să se reîntoarcă destul de repede la primele lui programe; reputaţia de prodigios organist se răspîndeşte şi nimeni nu priveşte dezaprobator faptul că duminicile, naosul bisericei Trinité este înţesat de credincioşi, veniţi din împrejurimi şi chiar de mai departe, să asculte cu atenţie orga.

Izbucneşte războiul. Simplu soldat, Messiaen este repartizat mai întîi la o companie de transporturi apoi la o unitate sanitară. În calitate de *sanitar* este făcut prizonier în iunie 1940 pe şoseaua Verdun-Nancy; în aceeaşi calitate este rapatriat în 1942 după două grele ierni trecute într-un lagăr de prizonieri din Silezia; două ierni de mizerie fizică dar şi de concentrare spirituală şi de meditaţie muzicală, al cărei rod avea să fie « Cuartetul pentru sfîrşitul timpului» lucrare de circumstanţă compusă pentru patru instrumentişti aflaţi în lagăr: el, Messiaen, maestru al claviaturii, Etienne Pasquier, marele violoncelist, şi doi excelenţi amatori, Jean Le Boulaire, violonist, şi Henri Akoka, clarinetist. Cuartetul a fost executat pentru prima oară în lagăr în faţa a mai multor mii de prizonieri şi a militarilor germani, uluiţi. În acele împrejurări, nimeni nu se gîndea încă să « critice »; în mijlocul restriştei şi a urîţeniei, nu se percepea decît frumuseţea şi nobleţea compoziţiei. Lucrurile aveau însă să se schimbe aproape imediat după reîntoarcerea lui Messiaen la Paris. Nu era încă insultat fiindcă impunea calitatea de prizonier abia rapatriat şi din acest considerent trecea provizoriu oarecum drept tabu. Dar imediat după 1945, ce dezlănţuire!

https://biblioteca-digitala.ro

Şi nu numai în jurul cuartetului mai sus pomenit ci şi în jurul « Viziunilor Aminului » pentru două piane, executate în 1943, în jurul celor « Douăzeci de priviri asupra pruncului Isus » pentru pian şi, mai ales a celor « Trei mici liturghii ale prezenţei divine », executate în primă audiţie în 1945. În special în jurul acestei din urmă lucrări, dirijată pentru prima oară de Roger Désormière la un concert al Pleiadei, concert rămas faimos în istoria muzicii moderne, s-au cristalizat laudele şi urletele. Prin ricoşare, acestea au lovit şi lucrările imediat precedente ; Messiaen a fost tratat de farsor şi de impostor, de catolic în piele de ţap, mirosind a pucioasă, de modernist cu iz de Massenet. Toate clanurile s-au dezlănţuit aproape în acelaşi timp, semnalul fiind dat, în primul rînd, de foştii lui admiratori reacţionari, care sfîşiau acum cu înverşunare cel dintîi important tratat teoretic al lui Messiaen, acea « Tehnică a limbajului meu muzical » din 1944, în care se găseau condensate principiile compoziţiei ce constituiau temeliile operelor lui scrise în cursul celor cinci ani precedenţi : cele trei moduri cu transpunere limitată (moduri adăugate, de voinţa lui creatoare, modurilor vechi şi celor asiatice de care de pe atunci se folosea) şi ritmurile neretrogradabile, adevărate simboluri muzicale ale simetriei lumei vizibile şi invizibile pe care, pe de altă parte, Messiaen se complăcea să o dea peste cap pe ascuns prin ceea ce el numea « valorile adăugate », apariţii neregulate în mijlocul stricţilor stîlpi de arhitectură muzicală constituiţi de ritmurile iniţiale. . . Modurile de transpunere limitată erau de aşa natură încît, de la cea de a treia transpunere, pentru unele din ele şi de la a patra pentru altele, se recădea într-unul din aspectele deja cunoscute ale modului ; cît despre ritmurile neretrogradabile, ele erau nişte complexe ritmice, în care succesiunea duratelor rămînea aceeaşi, fie că o citeai de la A la C ori de la C la A, valoarea mediană B rămînînd imuabilă în centrul edificiului şi C fiind, natural, inversiunea lui A. Toate acestea contribuiau la formarea unui sistem de scriere de o mare coerenţă, reamintind, sub aspecte desigur deosebite, coerenţa serială. Dar în această coerenţă ca şi în cea serială, cîtă libertate ! Libertate prilejuită nu numai de valorile adăugate, de care am pomenit, ci şi de canoane ritmice de o extremă complexitate precum şi de o inspiraţie melodică de o enormă bogăţie, aşezată tot deasupra stîlpilor sonori şi stîlpilor fundamentali de durată asemenea desfăşurării neîncetate şi la infinit variate a luminii şi a norilor peste marmura unui frumos palat antic. Dacă principiile scrierii pe scurt reamintite mai sus aveau darul să stîrnească mînia armoniştilor faureeni de la Conservator, libertatea cîntului care tocmai justifica acele principii arătînd dubla lor funcţiune de temelie a coerenţei şi de germen de revoltă şi de opoziţie, punea în ultimul grad de turbare pe adepţii proaspăt îmbobociţi ai strictei discipline seriale pe care ceilalţi o socoteau moartă şi îngropată de mai bine de douăzeci de ani.

Într-adevăr, întoarcerea la libertate, dacă nu încă şi la starea de pace, coincidea în Franţa şi în lume cu o dinamitare a tuturor valorilor muzicale stabilite ; şi această dinamitare avea drept dublă origine cele două centre de activitate aflate, de altfel, amîndouă la Paris şi pe care lumea muzicală se complăcea să le facă să se ciocnească cu violenţă şi într-o asemenea confuzie încît bătăliile de atunci au rămas ca o mărturie în acelaşi timp strălucită şi jalnică a puţinei solidităţi analitice şi logice a unor spirite în aparenţă dintre cele mai distinse.

A doua zi după întoarcerea sa din prizonierat, Messiaen fusese numit profesor de armonie la Conservator, graţie energiei desfăşurată de directorul acestei instituţii, Claude Delvincourt, unul din rarii oameni şi muzicieni care, în toate ciocnirile, avea să ştie să-şi păstreze judecata limpede şi neclintita lui încredere în puterea creatoare şi în puterea pilduitoare a unui tînăr maestru pînă ieri

https://biblioteca-digitala.ro

adulat şi apoi hulit, încovoiat sub loviturile care plouau din toate colţurile zării; în numele aceleeaşi încrederi, tot Delvincourt avea să înfiinţeze, cîţiva ani mai tîrziu, pentru Messiaen, catedra de analiză şi de estetică muzicală care, întocmai ca şi cea de armonie, mai înainte creată, urma să se dovedească un creuzet excepţional de activ din care urmau să iasă şi să se răspîndească în cele patru colţuri ale Europei şi ale lumii, mai toţi tinerii compozitori care dau muzicii de astăzi actuala ei fizionomie.

Dar această nouă generaţie nu se putea ridica fără o provizorie revoltă tocmai împotriva celui ce contribuise la ridicarea ei. Astfel, un Pierre Boulez, un Maurice Le Roux, un Serge Nigg, primii elevi ai lui Messiaen la Conservator sau la cursuri particulare, au ars în efigie şi în spirit pe cel pe care-l slăviseră, şi şi-au întors faţa de la el pentru a se duce în cohortă să treacă pe sub furcile dodecafonice ale lui René Leibowitz, noul preot al religiei seriale reînviate. Era epoca la care Boulez îşi bătea joc de succesiunile de acorduri perfecte în fa diez major ale cutărei bucăţi din « Douăzeci de priviri » ; analiza lui era însă falsă, nu era nici un fa diez major dar patima se dovedea mai tare ca logica rece şi implacabila limpezime de apercepţie chiar — sau mai bine zis tocmai — la un om ca Boulez. Fiindcă în acel moment trebuia neapărat ca muzica să fie urîtă şi disonantă, în accepţia cea mai primitivă a termenului, pentru ca să fie acceptată de un tineret fascinat de o disciplină a scrierii muzicale care, în realitate — fără însă ca nimeni să-şi dea seama — era depăşită.

Dar sigur de el, cu certitudinea dată de instinctul lui creator, Messiaen continua şi recidiva. Rînd pe rînd, oferea ciclul melodiilor « Harawi » şi imensa simfonie « Turangalîla », opere în care lava inspiraţiei acoperea tot mai irezistibil — pentru urechile şi inimile sincer deschise numai frumuseţii expresive a muzicii — construcţiile totuşi reale şi din ce în ce mai complexe ale combinaţiilor sonore şi ritmice de bază. Şi, în timp ce scleroza serială ameninţa în fiecare zi mai mult pe cei mai mediocri — şi tot mai numeroşi — elevi ai lui Leibowitz, unii din ei, totuşi dintre cei mai înzestraţi, ca Serge Nigg şi Jean-Louis Martinet, se refugiau în iluziorul adăpost al unei muzici redevenită primitivă care făcea apel la miraje, în acelaşi timp estetice şi politice. Singur un Pierre Boulez, cu instinctul lui creator ce nu putea da greş, dar cu spiritul logic încă anihilat, crea opere ca « Soarele apelor » şi « Chipul nupţial », în care nici el măcar nu recunoştea roadele bătătoare la ochi ale marii lecţii de libertate dată de reînvierea creatoare a lui Messiaen, care îşi uluia o dată mai mult numeroşii duşmani şi puţinii prieteni, compunînd în 1949 acel mic studiu pentru pian, intitulat « Mod de valori şi de intensităţi » care, de la o zi la alta, trebuia să-i atragă din nou favoarea tinerei generaţii şi din care, infinit mai mult decît din operele lui Webern, trebuia să iasă întreaga muzică a ultimilor zece ani, ca Minerva odinioară din fruntea lui Zeus.

AL TREILEA VAL

Parcă-l văd şi acum pe tînărul Karlheinz Stockhausen, în august 1950, la cursurile internaţionale de la Darmstadt, aplecat într-o zi asupra unui disc Columbia pe care era înregistrat, chiar de compozitor, studiul lui Messiaen de care vorbeam mai sus. Stockhausen avea douăzeci şi doi de ani atunci ; a ascultat discul poate de treizeci de ori în cursul acelei după-amiezi. Revelaţia a fost îndeajuns de puternică pentru a-l determina să se ducă la Paris şi să urmeze un an cursurile Conservatorului pentru a beneficia de lecţiile lui Messiaen

https://biblioteca-digitala.ro

ceea ce i-a permis să se inițieze și în « muzica concretă » a lui Pierre Schaeffer, de la Radio, inițiere care trebuia să-l îndemne, la întoarcerea în Colonia lui natală, să devină unul din pionierii muzicii electronice. Şi mai hotărîtoare a fost reacțiunea lui Pierre Boulez; declarîndu-se, de la o zi la alta, reîmpăcat cu fostul lui dascăl, într-o dimineață a urcat într-un suflet scărița răsucită a tribunei orgii de la Trinité cu manuscrisul compoziției sale « Structuri » sub braț. I-a dat acest manuscris lui Messiaen, spunîndu-i: « În semn de omagiu și fiindcă recunosc importanța studiului dumneavoastră « Mod de valori », am folosit primele douăsprezece note ale modului de treizeci și șase sunete pe care l-ați întrebuințat în acel studiu ca serie fundamentală a înălțimilor sonore ale « Structurilor » mele. »

Astfel s-a născut cea ce eu am numit, de atunci, muzica serială integrală. Şi s-a născut dintr-un studiu al lui Messiaen, care nu voise ca acel studiu să fie serial ci doar modal. De ce?

Repartizate pe diferite octave ale întregei claviaturi, cele treizeci și șase de sunete ale modului lui Messiaen au, fiecare, o durată, o intensitate și un atac determinate. Durate, intensități și atacuri sînt toate luate din *moduri* inițiale: mod similicromatic de douăzeci și patru de durate, mod de șapte intensități — mergînd de la triplu piano pînă la triplu forte — și mod de douăsprezece atacuri diferite care corespund, pe claviatură, diferitelor timbruri instrumentale. Lucrarea se desfășoară potrivit unei triple structuri melodice strict orizontală, duratele cele mai lungi corespunzînd sunetelor celor mai grave, duratele mijlocii sunetelor mijlocii și duratele rapide sunetelor ascuțite. Independent de această chestiune de registru, nici un sunet nu seamănă cu celălalt, toate fiind definite în chip diferit după combinațiile duratelor, atacurilor și intensităților care le sînt atribuite o dată pentru totdeauna. Ceea ce face ca lucrarea să fie o vastă structură modală, definirea imuabilă a sunetului unui mod constituind în același timp definirea modului în totalitatea sa. Pasul hotărîtor făcut de Boulez în « Structuri » a fost ieșirea din această fixitate modală pentru a explora nesfîrșita diversitate a structurilor seriale în care, tot prin definiție, niciodată un sunet nu trebuie să apară de două ori la rînd cu aceleași caracteristici combinatorii de durată, de timbru și de intensitate. În muzica serială integrală, care face din seriile inițiale de înălțimi, de durate, de timbruri și de intensități temelia unei structuri ce constituie bucata însăși, în totalitatea ei, deci chiar forma bucății, se impune o necontenită variație, ceea ce face ca fiecare sunet să fie exprimat în integralitatea lui numai o singură dată. Din această lege rezultă o posibilitate de combinații diverse, al căror număr este, în mod practic, de oridinul infinitului. Din însăși această posibilitate decurge pentru compozitor obligația de a face o alegere suverană, de fiecare clipă, între toate combinațiile teoretic existente. În esență și prin posibilitățile de alegere pe care le oferă, compoziția serială integrală este deci mult mai liberă decît compoziția serială clasică a lui Schoenberg, în care singure înălțimile sonore erau organizate serial. Dar, așa cum vom vedea, această libertate este primejdioasă, fiind generatoare de noi tiranii. În primul rînd — și trebuie să recunoaștem acest lucru — ea a dus pe compozitorii seriali din generația tînără la excese care făceau muzica lor categoric inexecutabilă, deci inaudibilă. Fermentul o dată aruncat, cu studiul lui a cărui execuție nu durează mai mult de patru minute, Messiaen și-a continuat opera lui creatoare potrivit inspirațiilor geniului său, fără a se zăvorî în închisoarea libertății totale de capricii și de supralicitație gratuită la care contribuia cu acel studiu. Dintre toate operele lui, care au urmat imediat după « Mod de valori », cele « Cinci

https://biblioteca-digitala.ro

recînturi » pentru douăsprezece voci reale, este poate aceea în care, fundată totuşi pe structuri ritmice foarte precise, împrumutate ritmicei indiene, inspiraţia melodică se desfăşoară cu cea mai mare spontaneitate; de aceea ele şi pot fi considerate drept lucrarea sa cea mai adînc proprie exprimării umane, cea mai conformă misiunei eterne a muzicei: aceea de a dezvălui în întregime sufletul. « Cartea pentru orgă », care a urmat în 1952, se înfăţişează, în cele opt părţi ale ei ca o perpetuă oscilare între rigoarea ritmică, diversitatea modală şi libertatea melodică expresivă, aşa cum această libertate apare, de pildă, în partea numită *Cîntec de păsări*. Întotdeauna Messiaen notase cîntece de păsări şi le integrase în lucrările sale, transpunîndu-le — după propriile-i spuse — la scara umană a gamei temperate. Dar, din ce în ce mai mult, aceste cîntece de păsări aveau să ocupe un loc esenţial în munca sa creatoare: « Trezirea păsărilor » şi « Păsări exotice » pentru pian şi orchestră, « Catalogul păsărilor » pentru piano solo sînt construite exclusiv pe ele. Şi ultima lucrare, recent scrisă de el, poemul simfonic « Cronocromie » este o vastă transpunere a cîntecelor şi ale zgomotelor celor mai felurite din natură; nu e vorba, desigur, de o operă cu program sau impresionistă după modelul epigonilor lui Debussy, ci o pagină în care întreaga natură parcă şi-ar sărbători reala sa prezenţă în muzică: muzica concretă a sunetelor, intensităţilor şi culorilor, muzica abstractă a numerelor pe care Messiaen le-a folosit în substructura canoanelor sale de durată, a timpului în sine colorat de sunete şi de atributele lor vii.

Această cale triumfală spre intimitatea recucerită dintre muzică şi esenţa omului şi a universului în care trăieşte, avea să fie la început necruţător dispreţuită de tinerii compozitori care s-au afirmat după 1945. Totuşi, cei mai însemnaţi dintre ei, francezul Pierre Boulez şi italianul Luigi Nono, nu aveau în realitate s-o părăsească niciodată. Amîndoi s-au putut lăsa ispitiţi o vreme, de demonul cifrelor; dar amîndoi se smulgeau lor de fiecare dată mai mult ca să compună lucrări esenţial expresive, în care mijloacele tehnicii proaspăt descoperite erau puse în slujba unui mesaj uman autentic în loc să-l sclerozeze şi să-l ucidă. Mai ales operele lor vocale, folosind cu toată libertatea combinaţiile seriale totale, le depăşesc necontenit printr-o originalitate creatoare, care nu ţine socoteală — fie că autorii vor sau nu s-o mărturisească — decît de strigătul profund al sufletelor. « Structurile » lui Boulez, « Cartea pentru cuartet » şi mai ales acel infern al serialismului totalitar care este lucrarea lui orchestrală « Polifonie X » vor rămîne, în istoria muzicii, mai ales ca mărturiile unei libertăţi tehnice şi spirituale, care întemniţa în chip iremediabil şi ucidea prin asfixie misiunea expresivă care este raţiunea însăşi de a fi a muzicii de cînd ea există. Dar compoziţiile lui « Soarele apelor », « Chipul nupţial » şi « Ciocanul fără stăpîn », trei cantate pentru voce şi orchestră, pe versuri de René Char, şi « Cută potrivit cutei » pentru soprano şi orchestră pe versuri de Mallarmé, vor lua loc, întocmai ca şi marile creaţii corale ale lui Nono: « Espana en el corazon », « Victoria de la Guernica », « Cori di Didone », « La terra e la campagna » şi mai ales zguduitorul « Canto sospeso », printre acele pagini aparţinînd muzicii care, de la Roland de Lassus pînă la Dallapiccola, trecînd pe la Bach, Beethoven, Wagner, Schoenberg şi Debussy, n-au încetat şi nu încetează să îngăduie omului să se elibereze spre acele regiuni unde muzica transformă în concert serafic viermuiala de monştri.

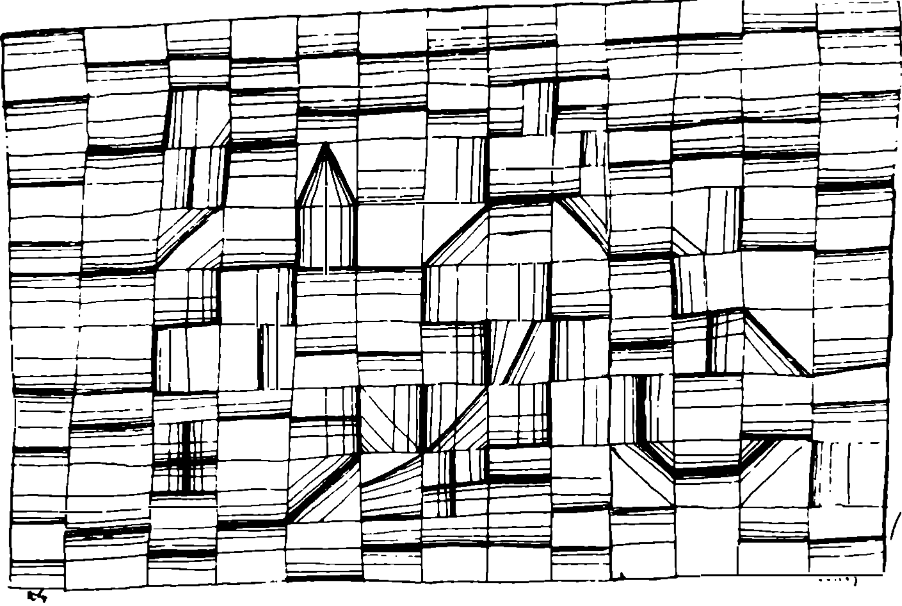
Cu totul altul a fost drumul celor care, mai ales urmînd pe Stockhausen s-au împotmolit atît de adînc în inextricabilul haos de formule tehnice, încît aspiraţia irezistibilă spre libertate — spre adevărata libertate nu spre aceea iluzie a posibilităţii de a alege după pofta capriciilor între mii de forme ale

https://biblioteca-digitala.ro

tiraniei formulelor — avea să-i ducă pînă acolo încît să dorească să distrugă muzica însăşi care, asemenea unui organism ros de cancer, nu ar mai avea altă posibilitate decît să moară împreună cu ceea ce îl roade şi de care nici o forţă de pe lume nu l-ar mai putea despărţi. Dar înainte de a ajunge la acest punct, toţi aceşti apostoli ai complexităţii mereu crescînde a încrucişerilor seriale au crezut că-şi află mîntuirea în muzica maşinilor, chiar dacă aceasta ar fi fost născută de spirite îndrumate doar de instinct şi de gustul jocului şi al întîmplării. La Paris, în 1948, Pierre Schaeffer procedase la primele încercări cu muzica sa concretă ; doi ani mai tîrziu, la Colonia, Herbert Eimert, căruia i se alătura curînd şi Stockhausen, a răspuns acestor încercări cu primele lui experienţe de muzică electronică. La Paris se înregistrau pe bandă sunete şi zgomote din cele mai felurite pentru a fi suprapuse, apoi transformate, potrivit tuturor artificiilor unei tehnici radiofonice perfecţionate, şi a constitui, astfel, din ele *obiecte sonore*, elemente complexe ale unor viitoare compoziţii concrete ca « Simfonia pentru un singur om » de Pierre Schaeffer şi Pierre Henry. La Colonia, aceste încercări erau dispreţuite, fiind socotite, cu superioritate, drept manifestări amatoriste. Ambiţia celor de la Colonia era de a porni de la sunetul pur, produs de vibraţii electrice transformate în unde sonore, îmbogăţit treptat de frecvenţe permiţînd obţinerea unei palete de timbruri variate la infinit, aşa cum fusese deja obţinută cu unele aparate totuşi mînuite de om : Trautoniumul şi undele Martenot. Dar întocmai ca şi cea concretă, după ce era înregistrată pe bandă, muzica electronică nu mai voia să ştie nimic de interpret, de intervenţia omului. Din acest moment şi nesocotind mai ales ideile fundamentale ale creatorilor muzicii concrete, tinerii muzicieni seriali integrali se reped, avizi, asupra acestor superbe şi comode jucării tehnice pentru a-şi permite a realiza operele cele mai complexe, cele mai neexecutabile cu mijloacele obişnuite, cu siguranţa că maşina le-ar putea reproduce perfect, la infinit aceste opere. Schaeffer s-a împotrivit cu toată energia acestor încercări, afirmînd sus şi tare că el voise doar să ofere muzicii mijloace sonore noi, în scopul exclusiv al unei îmbogăţiri expresive, ceea ce a dus la certuri din cele mai violente şi spectaculare cu compozitorii seriali. Promotorii muzicii electronice au avut o cu totul altă atitudine, ceea ce nu este de mirare dat fiind că cei mai mulţi dintre ei erau reprezentanţii serialismului integral cel mai intransigent. Închipuindu-şi că de-aci înainte, graţie electronicei, puteau realiza orice, nu făceau în realitate, decît să bată pasul pe loc, compunînd lucrări desăvîrşite poate din punct de vedere al principiilor dar din care se desprindea tot mai mult suprema moarte a muzicii : monotonia generatoare de plictiseală. Complexitatea ritmică şi sonoră îşi rodea ea însăşi coada, în aceste lucrări, întorcîndu-se la neantul originar al sunetelor de laborator, cu iz de farmacie, toate asemănătoare între ele cu cît era mai mare efortul de a le face mai subtil diferenţiate.

Boulez a fost cel ce a găsit portiţa de scăpare din acest ameninţător infern muzical şi aceasta în două etape : în primul rînd cu o lucrare care, pe planul vînei creatoare, nu poate fi trecută printre cele mai bune ale sale, dar care este extrem de importantă tocmai prin noua cale pe care o deschidea : lucrarea « Poezie pentru a putea », inspirată de versuri de Henri Michaux, în care a împletit curajos mijloacele muzicei concrete cu acelea ale muzicei electronice (mijloace numite de atunci *electro-acustice* fără altă deosebire), opunînd rezultatele sonore ale acestei împletiri mijloacelor celor trei orchestre reale de instrumente tradiţionale şi de instrumentişti în carne şi oase. A doua etapă a fost reprezentată de « Sonata nr. 3 » pentru pian, în care a aplicat, aşa cum

https://biblioteca-digitala.ro



PAUL KLEE — Desen

avea s-o facă şi în « Cută potrivit cutei », ideile exprimate în prealabil într-un răsunător articol publicat în *Nouvelle Revue Française* şi intitulat « Joc al întîmplării »,* asupra introducerii unui oarecare neprevăzut, unei oarecare posibilităţi de improvizare în muzica serială integrală. Ceea ce însemna proclamarea întîietăţii omului în muzică şi recunoaşterea leală a falimentului muzicii calculelor şi maşinilor.

La drept vorbind, pe acest al doilea plan Stockhausen îi luase puţin înainte cu « Studiul său nr. XI » pentru pian, în care, folosindu-se de unele artificii de lectură, aceleaşi structuri sonore puteau să se prezinte sub aspectele de mişcare, de nuanţe şi de timbruri cele mai diferite. Dar şi în această privinţă, deosebirea dintre cei doi muzicieni s-a dovedit repede izbitoare: în timp ce Boulez, deşi introducea improvizaţia în compoziţiile sale, nu îngăduia interpreţilor să facă, în cursul execuţiei, o alegere decît între *parcursuri* muzicale cu grijă limitate în număr şi în întregime scrise de compozitor, rezervînd astfel drepturile absolute ale creatorului, Stockhausen şi sumedenie de tineri se avîntau pe urmele lui, confundînd curînd şi cu bună ştiinţă, improvizaţia cu arbitrarul, ceea ce a avut drept rezultat, în ultimii ani, o producţie de « opere » care nu mai pot fi considerate ca atare, în ele nemaisubsistînd nici urmă de adevărată compoziţie: semne — care nici nu mai sînt întotdeauna muzicale — indică interpreţilor doar gesturile pe care le au de făcut, parcursuri ascendente sau descendente, de urmat fără nici o preocupare de exactitate sau de plan prestabilit.

Desigur, cu cincizeci de ani în urmă, lucrarea « Pierrot lunar » a lui Schoenberg oferise prin folosirea aleatorului *Sprechgesang*, o îndepărtată justificare acestor cavaleri ai nesocotinţei care — pentru a se răzbuna pe refuzul opus de

* În limba franceză: *Aléa*, de unde termenul de *muzică aleatorie*.

https://biblioteca-digitala.ro

înaintaşii lor imediaţi unei pulsaţii muzicale spontane — s-au apucat să distrugă, plini de rîvnă, pînă şi temeliile fără de care pulsaţia spontană ea însăşi nu mai întîlneşte decît un gol, în care manifestările ei jucăuşe devin, brusc, tot atît de lipsite de sens ca şi mişcările unui înotător pe uscat sau fîlfîirea din aripi a unei păsări în gol. Dar justificarea aleatorie din « Pierrot lunar » era doar aparentă, întîi prin caracterul excepţional al lucrării, apoi prin exactitatea ritmică absolută, cerută de Schoenberg interpreţilor. Să stabileşti o filiaţie între lucrările aleatorii ale lui Boulez — în care o disciplină de fiecare clipă echilibrează posibilităţile de improvizaţie — şi între « Pierrot lunar », dovedeşte desigur o înţelegere exactă a acestor lucrări, a tendinţelor lor precum şi a rezultatelor obţinute într-un caz ca şi în celălalt. Dar a stabili un astfel de raport între capodopera lui Schoenberg şi orăcăielile de neputincioşi ale unor tinerei incapabili de a-şi învăţa meseria de compozitori ar fi o sfruntată absurditate. Unul din reprezentanţii acestor tinerei, Earl Brown, a spus că, folosind improvizaţia, mai ales pe planul intensităţilor şi duratelor ritmice, credea că o să obţină rezultate sonore echivalente cu ale operelor seriale integrale cele mai riguros calculate, scrise cu « mult mai puţin efort », şi, la urma urmei, fără ca principalul interesat, adică auditorul, să-şi poată da seama că există vreo deosebire. Este proclamarea cea mai ingenuă cu putinţă a falimentului celor care şi-au închipuit că muzica ar putea trăi numai din cifre şi din maşini ca şi a celor care presupun astăzi, că ea ar putea supravieţui numai datorită capriciilor şi dezordinei. Din păcate, adesea şi unii şi alţii din aceşti campioni sînt cam aceiaşi.

Nu e de loc de mirare că Boulez şi Nono, cei mai însemnaţi reprezentanţi ai muzicii de după 1945, s-au ridicat, cu cea mai sănătoasă violenţă, împotriva acestor pretenţii. După cum de loc nu este de mirare că existenţa, în vremea noastră, a unor mari muzicieni inspiraţi, care par să fi compus şi să compună încă dincolo de teoriile şi de descoperirile tehnice, apare nesfîrşit de reconfortantă, constituind o dovadă majoră că muzica continuă să trăiască în stadiul ei cel mai inefabil şi indescriptibil. Acestora le vor fi închinate, în chip firesc, ultimele pagini ale acestui studiu.

MARII INSTINCTIVI

Prima grijă a acestui capitol terminal trebuie să fie fereala de a se transforma într-o mină de neînţelegeri ; neînţelegeri de mai multe feluri, egal de primejdioase.

În primul rînd se cade a sublinia ceea ce am mai spus în treacăt : un Debussy, un Bartók, un Messiaen, un Boulez, un Nono ar putea foarte bine figura şi în acest capitol fiindcă la ei originalitatea şi spontaneitatea creatoare au cumpănit necontenit explorarea, speculaţia teoretică ; cît despre cei trei compozitori încă în viaţă din cei cinci pe care i-am citat, la ei aportul personal pare să împingă tot mai mult în umbră importanţa teoretică pe care operele lor recente ar putea-o avea în evoluţia muzicei din zilele noastre. Dacă i-am făcut totuşi să figureze în capitolele în care am Indicat mai ales curba acestei evoluţii, lucrul se datoreşte faptului că, fără ei şi fără opera lor, oricum ar fi aceste opere şi oricărei epoci ar aparţine, această evoluţie n-ar putea fi înţeleasă.

La fel, toţi compozitorii, pe care mă pregătesc să-i citez în acest ultim capitol, ar fi putut figura şi în paginile precedente, printr-un aspect mai mult sau mai puţin însemnat din activitatea lor creatoare, reprezentînd tot atîtea verigi ale aceleeaşi evoluţii. Totuşi se poate spune — dacă lăsăm deoparte unele din lucrările lor care constituie, e drept, o minoritate în ansamblul producţiei

https://biblioteca-digitala.ro

fiecăruia dintre ei — că importanţa lor într-atîta ca maeştri independenţi şi categoric personali, depăşeşte cu mult — dar în grad deosebit după cazul particular al fiecăruia — pe aceea a locului ocupat de ei în evoluţia pînă acum arătată.

Pe de altă parte, nu vor fi citaţi în acest capitol unii compozitori care au putut sau pot să se bucure încă de o mare popularitate, care au putut compune unele pagini de o calitate intrinsecă incontestabilă dar care nu numai prin operele lor ci şi prin atitudinea teoretică şi declaraţiile lor mai mult sau mai puţin bătăioase s-au situat categoric în afară de curentele moderne ale muzicii.

În sfîrşit, voi omite să vorbesc despre grosul celor care, fără geniu, au făcut cariere cuviincioase şi cinstite şi ale căror opere — unele din ele — pot prezenta fie un interes teoretic, fie unul intrinsec. Ei au însă în mod incontestabil drept la un loc într-o istorie amănunţită a muzicii moderne, nu însă într-un soi de *bilanţ* ca acesta care, aşa cum însuşi titlul o indică, nu are altă ambiţie decît de a stabili nişte coordonate recapitulative.

Aceste precauţiuni luate şi toate aceste rezerve făcute, să numim deci pe cei care, în afară de marii maeştri consideraţi în capitolele precedente, au străbătut sau continuă să străbată o parte a acestui veac oarecum ca nişte meteori.

În primul rînd este cazul uimitor al lui Richard Strauss, mort în 1949, în vîrstă de 85 de ani şi care, cel puţin prin producţia sa lirică, este un compozitor exclusiv al veacului al XX-lea, de vreme ce prima lui lucrare de acest fel, *Salomeea*, datează din 1906. Iată însă că, exceptînd tocmai această *Salomee* ca şi *Electra* care i-a urmat în 1909, Richard Strauss s-a situat în chip admirabil, cu oricare din capodoperele sale, în afara timpului său ; mai mult : cu mijloacele perimate ale limbajului tonal, a izbutit să-şi făurească o limbă hotărît personală atît de originală încît este peste putinţă să auzi mai mult de patru măsuri din orice operă a lui, de la *Cavalerul Rozelor* din 1911, pînă la *Capriccio* din 1942, fără să i le atribui fără nici un risc de a te înşela. Această limbă personală i-a permis lui Strauss să fie singurul compozitor de opere din vremea noastră care să se impună în repertoriul tuturor marilor scene lirice contemporane, cu un număr de lucrări mult mai respectabil decît acelea ale lui Puccini — de pildă. Ale lui Puccini care, mort în 1924, aparţine esteticei veacului al XIX-lea, pentru ale cărui invenţii în domeniul limbajului armonic, Schoenberg avea o mare consideraţie, socotindu-le profetice pentru propriul său limbaj atonal.

Cu o complexitate mai mare decît aceea a lui Strauss se prezintă cazul lui Alban Berg şi Maurice Ravel. Primul este cel mai ilustru dintre elevii direcţi ai lui Schoenberg. Totuşi, conştiinţa muzicală contemporană înclină tot mai mult să vadă în el unul dintre marile genii de sine stătătoare ale timpului. Puterea lui de invenţie, bogăţia inspiraţiei şi sinceritatea sa i-au permis să compună lucrări ca opera «Wozzeck», cuartetul de coarde intitulat «Suită lirică» sau concerto-ul pentru vioară, cărora — în ciuda legăturilor lor cu evoluţia limbajului muzical conform vederilor lui Schoenberg — li s-a recunoscut definitiv o existenţă individuală care le liberează de arborele genealogic, de care nu se va mai ţine seamă în viitor, aşa cum într-o biografie a lui Bach nu se mai ţine seamă de strămoşii marelui muzician.

Întocmai cum, multă vreme, numele lui Berg a fost pronunţat în acelaşi suflu cu acela al lui Schoenberg, tot astfel acela al lui Ravel a fost pronunţat în acelaşi suflu cu al lui Debussy. Dar dacă operele lui Debussy, mai mult chiar decît pentru propria lor frumuseţe, sînt din ce în ce mai des apreciate ca izvor, necrezut de fecund, al evoluţiei limbajului muzical — la fel ca şi acelea ale lui Schoenberg — *Dafnis şi Chloe*, *Copilul şi vrăjile* şi concerto-ul pentru mîna stîngă strălucesc cu un grad de perfecţiune care pare a nu datora nimic locului pe

https://biblioteca-digitala.ro

care-l ocupă Ravel în contemporaneitate ci, dimpotrivă, numai geniului personal al compozitorului. Dacă mi-ar place prinsorile, m-aş prinde că dintre toţi compozitorii, care au făurit în prima jumătate a veacului, Berg şi Ravel vor fi socotiţi, în viitor, drept cei mai desăvîrşiţi, în sensul în care au fost consideraţi un Bach şi un Mozart.

Dacă din Milhaud — al cărui nume este totuşi legat de experienţa destul de efemeră a politonalităţii — nu rămîn decît cinci lucrări din patru sute — printre care, cu siguranţă, *Cristofor Columb* — dacă din Roussel nu ne rămîne, poate, decît *Bacus şi Ariana* şi *Simfonia* nr. 4, numele acestor doi compozitori esenţial independenţi vor fi salvate de la uitare.

Mai aproape de noi, numele lui André Jolivet ia, alături de acela al lui Messiaen, rezonanţe vecine cu acelea ale numelui lui Berg şi Ravel, alături de numele lui Schoenberg şi Debussy. Există însă o mare diferenţă care imprimă o pecete cu totul deosebită locului lui Jolivet în muzica zilelor noastre. Înainte de 1940, prin opere foarte puternice şi înaintate, ca de pildă suita « Mana » pentru pian şi « Cinci incantaţii pentru flaut solo », Jolivet a înrîurit puternic pe Messiaen în domeniul ritmurilor, fără să mai vorbim de importanţa faptului că scrierea armonică şi melodică a acestor opere făcea să trăiască în Franţa atonalismul Europei centrale. Dar acest impuls dat şi în ciuda unor periodice reîntoarceri spectaculare în diferite domenii ale limbajului muzical, Jolivet n-a mai ascultat decît de imboldurile temperamentului său personal, unul din cele mai explozive şi mai originale ale vremii noastre, pentru a crea opere pe care publicul le-a adoptat aproape imediat şi în care inovaţiile de scriere dispăreau sub fulgerele, flăcările şi lava imaginaţiei creatoare întruchipate: aşa a fost cazul cu « Jeluirea soldatului », cu « Poemele intime » şi cu concerto-ul pentru pian, ca să nu pomenesc decît aceste trei lucrări atît de deosebite între ele şi purtînd totuşi pecetea unei aceleeaşi personalităţi lirice şi pasionate.

După Berg şi Ravel, Luigi Dallapiccola are cele mai multe şanse de a fi considerat într-o zi drept « maestrul în afară de timp » cel mai însemnat al generaţiei sale. Şi totuşi creaţia sa este dublu şi adînc angajată în timp: mai întîi fiindcă primul, în timp, dintre toţi compozitorii ţărilor latine, a adoptat, din 1938, tehnica serială; apoi fiindcă, prin lucrările sale lirice « Zbor de noapte » şi « Prizonierul », a îndrăznit să aducă pe scena teatrelor de operă, subiecte privind tragicul esenţial al condiţiei umane din vremea noastră. Dar aceste două aspecte — tehnic şi uman — Dallapiccola le-a introdus în lucrările sale în totală independenţă, la fel de în afară şi de moda estetică şi de contingenţa politică. Şi personalitatea sa muzicală şi umană se înalţă astăzi în viaţa zbuciumată a Europei muzicale, poetice şi gînditoare, ca un far consolator printre atîtea alte luminiţe îndoielnice, agitate uneori cu disperare de toţi cei pentru care compromisul cu modele şi cu cuvintele de ordine venite, unele după altele, din toate punctele zării, rămîne ocupaţia favorită şi singura lor scîndură de salvare pentru o provizorie punere în vedetă a activităţii lor.

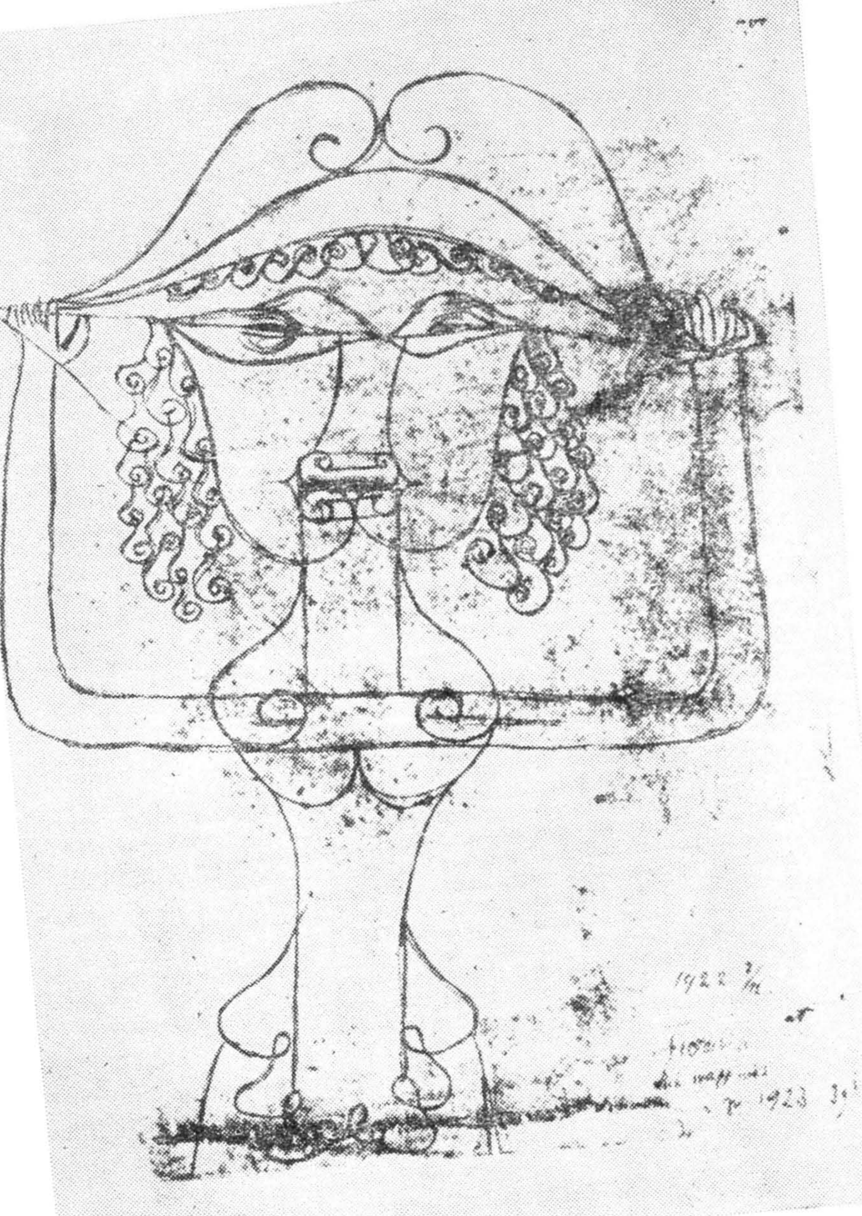
Dacă, pentru a încheia această privire generală, cobor la generaţiile cele mai tinere, fără a lua totuşi în considerare, pentru motive uşor de înţeles, pe muzicienii care n-au împlinit treizeci de ani, văd, de vîrstă aproape egală cu aceea a unui Boulez, în Franţa pe un Henri Dutilleux şi în Germania pe un Hans Werner Henze, care-mi dovedesc că linia triumfală a personalităţilor independente nu s-a oprit la un Jolivet sau la un Dallapiccola. De formaţie pur academică, Dutilleux a parcurs în cincisprezece ani o evoluţie cu totul remarcabilă. Nu avem decît să comparăm prima sa simfonie cu cea de a doua ca să constatăm pînă la ce punct un muzician poate rămîne credincios lui însuşi,

https://biblioteca-digitala.ro

nu fără a ține totuși seamă de marile imperative de stil ale vremii sale dar supunîndu-le exigențelor propriei sale personalități. Pe planul structurilor de timbru și al economiei tematice, cea de a doua Simfonie a lui Dutilleux participă în chipul cel mai activ la evoluția muzicei cu rădăcini în operele unui Boulez. Dar pe cînd atîția tineri compozitori sînt încă în căutarea adesea laborioasă a unei forme adaptabilă visurilor lor sonore, Dutilleux nu șovăie, așa cum a făcut-o și Messiaen, să supună marile forme tradiționale unui conținut sonor aproape în întregime nou. La vremea sa, Mozart n-a făcut la fel?

În sfîrșit, Hans Werner Henze, compozitorul cel mai remarcabil al muzicei germane de după război, despre care s-a și putut și spune că ar fi un schimb al lui Strauss în domeniul operei, cu creații ca « Bulevardul Singurătate », « Regele cerb », « Prințul de Homburg » și « Elegie pentru tineri amanți », constituie poate exemplul cel mai patetic al unei personalități care a știut, în sensul cel mai propriu al termenului, să se regăsească după rătăciri care l-au făcut să abordeze, rînd pe rînd, la toate țărmurile muzicii din Europa. Imediat după război, foarte tînărul Henze era sub influența muzicii unui Hindemith și unui Strawinsky prin persoana interpusă a dascălului său Wolfgang Fortner, unul din rarii compozitori germani care au știut, sub nazism, să se împotrivească obscurantismului estetic al puternicilor zilei. În 1948, prin René Leibowitz primea șocul violent al tehnicei seriale pe care a adoptat-o și căreia i-a rămas credincios mai mulți ani. Dar neo-clasic în felul lui Strawinsky sau serial în felul lui Schoenberg, Henze manifesta de atunci, într-o lucrare simfonică « Chemare către Apolo », nu încă serială, sau într-o operă ca « Bulevardul Singurătate » serială în structurile sonore fundamentale, o personalitate de o originalitate evidentă, a cărei cea mai limpede trăsătură era o vînă de lirism, realizînd foarte rara sinteză a interiorității omului din nord și a expansivității pasionale a omului de pe țărmurile mediteraneene. Această sinteză, Henze avea s-o pună cu atît mai mult în evidență în operele sale cele mai recente cu cît a realizat-o și în viață : a plecat din Germania prin 1952 și s-a instalat în sudul Italiei, tocmai la epoca în care totalitarismul serial începea să-și exercite ravagiile printre compozitorii hipnotizați de un Karlheinz Stockhausen. Astăzi, Henze este tînărul maestru incontestat, căruia săritura — întotdeauna primejdioasă — în universul muzical al libertății i-a izbutit : dovadă că a știut să folosească, rînd pe rînd, într-o singură lucrare — « Elegia pentru tineri amanți » — limbajul serial ca și al marelui lirism tonal cu egal succes, cu o egală eficacitate expresivă. Pilda lui Henze a îndemnat pe mulți muzicieni, de diferite generații, conștient sau inconștient, spre această libertate. Și nu este mai puțin emoționant nici un alt aspect al acestei aventuri — una dintre cele mai recente în domeniul muzicei moderne : faptul că un Wolfgang Fortner—dascălul despre care am vorbit mai sus, al lui Henze—potrivnic dintotdeauna cuvintelor de ordine de sursă impură, a izbutit și el o sinteză de notare și de stil în opera sa, compunînd pagini majore ca acel «Cînt de naștere», pe versuri de Saint John Perse, sau acele «Impromptu-uri» pentru orchestră, după o tehnică devenită serială dar și în tradiția marei curbe melodice și a marilor pulsații ritmice fundamentale care n-au încetat să constitue, vie și nepieritoare, această tradiție, de la nașterea polifoniei în occident.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

ANATOL VIERU

Muzică și „despre muzică"

Despre muzică se spune că este o artă fericită, fiindcă în afară de conținut și formă nu mai are nimic altceva. Pentru simțurile noastre ea se reduce aparent numai la formă; cînd vorbim despre conținut, muzica parcă se volatilizează, încetează să existe; dacă ne referim numai la mijloacele ei de expresie, muzica moare, se golește de viață și sens. Muzica este o artă nudă și tocmai de aceea o discuție despre ea se plasează imediat la obiect. Scriind un roman despre condiția artei și a artistului, Thomas Mann a preferat să se fixeze asupra muzicii, deși a avut nevoie pentru asta de consultanți specialiști; el socotea, pe bună dreptate, că dificultățile de informare și competență vor fi compensate de însăși fertilitatea terenului ales. Un nimb de enigmă a înconjurat întotdeauna această artă care ajunge la esență de-a dreptul, fără puncte de sprijin, care — dacă se poate spune așa — atinge sufletul fără a străpunge corpul.

UNDE ÎNCEPE GÎNDIREA DESPRE MUZICĂ

Ca organism integru, muzica ducea o existență fericită și gîndea foarte puțin despre sine; ea se cunoștea prea puțin și nu cugeta asupra sa însăși: trăia « în sine » și se privea dinăuntru. Se gîndea mai mult « muzică » decît despre *muzică. Se vorbea global, fără distincții subțiri între conținut și formă. Vechii maeștri aveau un fel lapidar și naiv de a gîndi și vorbi despre arta lor, referitor mai ales la « cum » se face arta, fără însă a confunda acest « cum » cu ce exprimă ea, fiind așadar departe de formalism; savoarea naivă a gîndirii bătrînilor meșteri denota echilibrul artei și al gîndirii — era semn de sănătate, de înțelepciune și nu sărăcie cu duhul. Practica muzicală era și ea « naivă »; artistul răspundea comenzilor de ordin social, particular, ocazional, pedagogic — nemijlocit, cu uneltele sale; el trăia împăcat — dacă nu cu sine și lumea, cel puțin cu arta sa și cu publicul; dezacordul cu ascultătorul era trecător și nu fundamental; dacă lucrarea nu plăcea, era fie din cauza prea micului talent, fie din nepotrivire de gusturi, fie pentru că artistul își depășea într-o măsură epoca. De altfel, creatorul nu intenționa o metamuzică, o muzică funciarmente nouă, deasupra muzicii. Nu însă fără excepții; anumite lucrări așa zise « fără țel », cum ar fi spre exemplu « Arta fugii » de Bach ar trebui privite ca încercări de a da*

◄ PAUL KLEE — Fiordiligi

https://biblioteca-digitala.ro

*prototipuri în muzică, fugile acelea ne mai fiind lucrări obişnuite, temele şi desfăşurarea lor se sublimează de elemente cu referinţă concretă; ele sînt Fugi cu literă mare, atotcuprinzătoare, avînd un diapazon în care poate intra tot şi care presupun o plenitudine a contemplaţiei. Aşa, mai sînt şi alte lucrări de comandă interioară, producţiuni spirituale intime ale unui artist ajuns dincolo de maturitate; cvartetul nr. 17 (« Marea fugă ») de Beethoven, cu ambiţia de a fi o « Artă a fugii » este şi el o astfel de lucrare. Asemenea opere sînt şi artă — şi artă despre artă, după cum Goethe şi Thomas Mann îşi însoţeau unele lucrări de jurnalul intim al creării lor. * Dar, arta despre artă presupune o uriaşă cunoaştere a vieţii şi a artei, avînd datoria de a rămîne sensibilă; în caz contrar, ceea ce vrea să fie fundamental. devine fragil şi teribil de arid.*

MUZICA ÎN STARE DE FERICIRE

Debussy spunea că în Bach găseşti totul; Renoir — acelaşi lucru despre Velasquez. Impresia că clasicii ştiau totul nu e greşită; noile curente întotdeauna se revendică pe bună dreptate de la clasici. Dar clasicilor le venea uşor; domeniul muzicii era mai restrîns, mijloacele de expresie — mai puţine; numărul acordurilor era limitat, regulile mai simple, orchestra mai săracă; o feudă se stăpîneşte mai uşor şi mai autoritar decît un imperiu. Ei erau şi mai modeşti: aveau pretenţiuni mai mici, în schimb realizările erau foarte mari; raportul dintre năzuinţe şi înfăptuiri era favorabil acestora din urmă. Nu numai în zilele noastre, dar chiar începînd cu romanticii, care doreau să atribuie artei puteri şi funcţiuni « din afară », visurile şi intenţiile grandioase întrec cu mult realizarea; eficienţa artistică rămîne mai modestă.

Mozart şi Beethoven sînt două din puţinele piscuri muzicale dincolo de nori, de unde nemărginirea artistică poate fi contemplată la mari depărtări. Multe izvoare ale artei contemporane se află acolo şi de aceea vom scruta şi noi aceste înălţimi, exerciţiu frecvent, de altfel, pentru omul de muzică din ultimul secol şi jumătate. Privirea în urmă are un rost viu: asta numim tradiţie; scopul nu este a « mozartiza » şi « beethoveniza » muzica, ci a găsi cu ajutorul marilor creatori elemente de obîrşie ale artei.

(De altfel, azi, perspectiva istorică ne face să evităm a considera secolul XIX sau clasicismul vienez ca centrul istoriei muzicii, după cum muzica europeană nu epuizează muzica universală).

MOZART ŞI BEETHOVEN — ANTINOMIE ÎN CADRUL ECHILIBRULUI CLASIC

Creaţia lui Mozart reprezintă un moment de deplin acord cu sine al muzicii. Contemplarea operei acestuia e o permanentă sursă de mirare. Coordonatele artei se realizau mutual; toţi parametrii muzicii erau îndepliniţi şi nu unul împotriva altuia, în paguba, în pofida celuilalt, ci în armonie cu celălalt, spre folosul şi bucuria celuilalt. De aci, miracolul mozartian, echilibrul înţelept, frumuseţea şi puritatea morală a acestei arte.

Universul muzical în care se mişcă Mozart este prestabilit; prima lucrare o prevede pe ultima şi nu poţi imagina în ce altă direcţie ar fi putut evolua Mozart

---

*** Diferitele « ars poetica », [sau testamente artistice sînt şi meta-artă adică gîndire despre artă încorporată în formă artistică, devenită artă.**

https://biblioteca-digitala.ro

(spre deosebire de Beethoven care e mereu imprevizibil); este un univers pe care Mozart îl mobilează cu capodopere; nu observăm cotituri în drumul său, ci trepte tot mai înalte, şlefuiri tot mai perfecte.

Există un echilibru minunat între schemă (armonică, melodică, formală, orchestrală) şi spontaneitate; artistul e în acord deplin cu schema ce i se propune; el i se conformează spontan, reinventînd-o creator de mii de ori. Ca şi la Rafael Sanzio, asistăm la o punere în pagină, pe cît de simplă şi raţională, pe atît de convingătoare şi plină de farmec.

Relaţia între general şi particular în această artă rămîne şi ea un subiect de meditaţie şi entuziasm. Muzica lui Mozart pare formată în întregime din elemente concrete, particulare; la prima vedere e o tipică artă rococo. Aspectele de epocă, manieră, gen, par a umple întreaga suprafaţă a muzicii; dar ele sînt doar o poartă de intrare spre abstracţiuni în care pînă la urmă ne rătăcim; dedesubt descoperim structuri complexe, din ce în ce mai abstracte, aşa încît arta lui Mozart îşi găseşte auditori în publicul de milioane, ca şi în acela ce se numără pe degete. Picanteria imediată se asociază intenţiilor esoterice. Analizînd această muzică, găsim o splendidă îmbinare a întregului cu detaliul; ţesătura timpului, fluiditatea lui sînt miraculoase; evenimentele muzicale sînt distribuite perfect — nici aglomerate stufos, nici rarefiate pînă la inconsistenţă; relaţia dintre densitatea materialului muzical şi aceea a timpului este optimă în cadrul stilului dat; o agogică de rafinament suprem ne trece prin faţa ochilor; sunetele scapără ca fosforul, iar analizei îi scapă tocmai curgerea — care ne lasă mereu în urmă. Jocul inocent al sunetelor se ridică, spre exemplu, în finalul simfoniei « Jupiter », la o înaltă intelectualitate, dîndu-ne impresia unor mecanisme de mare perfecţiune.

Geniul unei lumi muzicale pe care o numeam prestabilite şi-a arătat poate măsura cea mai deplină în genul cel mai « impur » al acestei arte: opera. Cît timp vor dăinui teatrele de operă, marile lucrări ale lui Mozart vor exista alături de ceea ce s-a scris mai bun în această direcţie, neclătinate de avînturi iconoclaste. « Don Juan », cu desfăşurarea implacabilă, cu ambiguitatea aceea tipic mozartiană între comedie şi tragedie, cu aparenta obiectivitate faţă de acţiunile umane, pedepsind însă crunt nelegiuirile, va înfiora şi va delecta întotdeauna. Dar « Flautul fermecat », această muzică imaculată, de puritatea diamantului şi imaterialitatea cea mai deplină, cu straniile ei intenţii esoterice? Sau « Cosi fan tutte », în care pretextul nevinovat, jocul fără sfîrşit al dedublărilor şi quiproquo-ului este depăşit, deschizîndu-ne o fîntînă limpede şi fără fund ?

Beethoven ne apare ca opusul lui Mozart. Acest compozitor se crează pe sine tot timpul; este artistul marilor certitudini creatoare, dar şi al marilor nelinişti — iar victoriile sale au fost obţinute printr-un efort titanic şi un risc continuu. El « găseşte» la tot pasul (legiferînd mereu imensele terenuri defrişate), dar nu încetează niciodată a căuta, fiindcă obiectul artei sale se schimbă mereu. Nimic nu e prestabilit în lumea artei sale — judecînd după primele lucrări nu poţi prevedea unde va ajunge; de altfel, murind, lasă o lume muzicală deschisă, ale cărei continuări şi consecinţe se pierd în zare.

Mozart şi Bach ar fi putut cu relativă uşurinţă să formuleze regulile muzicii lor, creaţia li se confrunta cu un tipar dat; lui Beethoven i-ar fi venit infinit mai greu, pentru că aceste reguli se schimbau perpetuu în funcţie de un obiect mereu nou şi pentru că el a creat noile tipare. Beethoven este prin excelenţă dialectic în compoziţie; în el s-au regăsit Schubert şi Schönberg, Wagner şi Bartók, romanticii şi Proletcultul (acesta din urmă susţinea că Beethoven reprezintă în muzică întruchiparea însăşi a dialecticii, pe cînd Musorgski a materialismului). Ar fi prea puţin să spui că Beethoven reprezintă un stil sau o lume; unitatea muzicii o dă personali-

https://biblioteca-digitala.ro

tatea sa, confruntată în fiecare perioadă cu o altă realitate. Dacă putem spune aşa, Beethoven nu e un compozitor ci cel puţin trei.

Prima perioadă reprezintă o confruntare cu tradiţia muzicală pe care după ce şi-o însuşeşte în gradul cel mai înalt, o îmbogăţeşte, o restructurează, o sparge. A doua este perioada confruntării cu lumea vremii sale şi în primul rînd cea social-politică; muzica sa, foarte sentenţioasă, are în această perioadă o forţă de revendicare, o voinţă de a convinge, ieşite din comun; Beethoven este nu numai un revoluţionar în artă ci şi unul social — realismul socialist îl poate reclama ca pe cel mai glorios înaintaş. Dar Beethoven, silit, transcende obiectul artei sale, fiindcă legăturile sale cu oamenii au constituit un şir de înfrîngeri, iar ideile sale sociale — o dezamăgire (Franţa, statul-idee, devenise unul de rînd, iar Napoleon, omul de stat-erou, un tiran obişnuit). În perioada a treia, obiectul său devine arta; Beethoven îşi depăşeşte biografia şi acum, fiecare lucrare este un salt în necunoscut; nu este vorba despre o abdicare de la idealuri (mai de grabă realitatea abdică de la ele), ci de o detaşare şi o depăşire; ceea ce era armă devine filosofie, iar acţiunea se transformă în gîndire. După Simfonia a IX-a, ultimele cvartete şi sonate pentru pian, variaţiunile « Diabelli », « Missa solemnis » sînt capodopere a căror semnificaţie nu e definitiv desluşită nici azi şi ale căror sugestii sînt departe de a fi epuizate după un secol şi jumătate.

Beethoven şi-a creat el însuşi măreţia (ca şi Goya a devenit un mare artist, treptat, în timpul evoluţiei sale, schimbîndu-şi şi aprofundîndu-şi obiectul). Dar care au fost temelia şi contraforţii atît de rezistenţi ce au permis o asemenea unică aventură creatoare? Momentul Beethoven în istoria muzicii reprezintă apogeul tonalităţii; a vedea în tonalitate doar unitatea unei fraze muzicale sau un mod de armonizare — ar însemna să simplificăm mult; ea reprezintă materialul de construcţie a unor vaste edificii muzicale şi e totodată un fundamental principiu de organizare. Forma sonată la Beethoven se reazămă şi îşi are raţiunea de existenţă în tonalitate; marile lui planuri tonale sînt contribuţii creatoare inestimabile în artă.

Astfel, echilibrul furtunos al artei lui Beethoven se realizează în cadrul aceluiaşi clasicism. Echilibrul acesta este nu mai puţin solid ca la Mozart, dar în schimb mai spectaculos, fiindcă vectorii sînt încă mai puternici şi calculul de rezistenţă a materialelor ia în consideraţie temperaturi mai mari. Adevărat că echilibrul va dăinui puţin în timp, — Beethoven a declanşat în biochimia organismului muzical procese cu consecinţe foarte îndepărtate — dar aceasta îl face încă mai spectaculos şi mai de nepreţuit.

Oricum, Mozart şi Beethoven reprezintă cele mai splendide culmi de la Bach încoace şi acest « de la Bach încoace » înseamnă foarte mult, căci arta muzicală a evoluat foarte mult în acest răstimp — împrejurări de ordin diferit făcînd ca arta sunetelor să aibă acum o combustiune excepţională. Multe din dezvoltările ulterioare ale artei muzicale îşi găsesc rădăcina în acele cîteva decenii cînd s-a desfăşurat arta lui Mozart şi Beethoven.

Mozart şi Beethoven reprezintă o continuitate, dar totodată şi o puternică antinomie în cadrul echilibrului clasic, una mai radicală decît aceea dintre curente care-şi fac raţiune de existenţă din opunerea şi negarea reciprocă.

Pentru a încheia, să remarcăm că idealul Mozart, artistul unei lumi muzicale prestabilite, şi-a arătat poate măsura cea mai deplină în genul « impur » al operei, pe cînd realistul Beethoven, creatorul ce năzuie mereu să urmărească realitatea cu reflectorul muzical — în genurile cele mai « pure », cele instrumentale — el fiind un compozitor nevocal prin excelenţă. Nu e şi aceasta un subiect de meditaţie la esenţa artei muzicale?

https://biblioteca-digitala.ro

Încheind capitolul, vrem să subliniem din nou, că arătînd inestimabilele calităţi ale acestor mari creatori, nu urmărim punerea în umbră a altora. Alături de ei, de exemplu, în cadrul aceluiaşi clasicism vienez a creat marele Haydn, care a găsit de asemeni un fericit echilibru pentru propriile sale coordonate; fiecare compozitor important îşi găseşte propriul său echilibru. Ar fi greşită, de exemplu, afirmaţia că « Beethoven şi Mozart sînt cei mai mari compozitori ai tuturor timpurilor ».

MELANCOLIE

Mozart şi Beethoven, aceşti artişti clasici, moştenitori ai unei mari tradiţii pe care şi-au clădit propria lor contribuţie, nu au cunoscut niciodată melancolia trecutului artei muzicale; ei au fost pionieri şi şi-au trăit prezentul cu o intensitate totală (iar dacă Beethoven a spart cu vehemenţă schemele propuse de trecut, a făcut-o în numele prezentului şi al viitorului).

Arta fericită este naivă, căci — chiar conştientă de fericirea ei — nu şi-o preţuieşte destul. Neliniştile lui Beethoven nu infirmă această stare de lucruri: temelia însăşi a artei nu este pusă la îndoială şi nostalgia pentru trecutul artei nu are ce căuta în gîndirea artistului.

Iată însă că cei ce nu au avut idoli, au devenit idoli pentru urmaşii lor; cei ce n-au fost melancolici, au devenit obiectul melancoliei celor ce le-au urmat.

Schubert, umil admirator al lui Beethoven, voia, naiv, să-l imite; crezînd că-şi propune aceleaşi ţeluri ca şi marele său contemporan, a făcut altceva: a fost primul romantic adevărat. Melancolia lui e încă iluzorie şi Schubert, însuşi, va deveni mai apoi obiect al melancoliei.

Brahms este, estetic vorbind, un adevărat melancolic. (Dar, încăodată, nu e vorba de sentimentul obişnuit de melancolie; şi Beethoven a scris o « Malinconia » în cvartetul nr. 6; e vorba de melancolia pentru soarele artei trecutului). Şi el se propune ca un păstrător al tradiţiei, devenite acum academice; cum spunea Brahms, nu mai putem egala « frumuseţea » lui Mozart, dar « cel puţin » să ne străduim a fi tot atît de puri şi cinstiţi.

După el, Bruckner şi Mahler, mari compozitori, îşi fac un cult din înaintaşii lor (Mozart, Beethoven, Schubert). Creaţia acestora este o prelungă adoraţie a trecutului — din interiorul aceluiaşi templu — în care cred, dar pe care zeii l-au părăsit — şi totodată o permanentă despărţire de trecut. Această melancolică despărţire şi nesfîrşita adorare a frumuseţii, constituie una din temele principale a operei lui Mahler (mai e şi protestul social şi grotescul, simpatia pentru omul mic care-l aduce aproape de Charlot, dar idealul său de frumuseţe e al trecutului).

În secolul XX, revenirea la trecut capătă forme minore, nu lipsite şi de nuanţe comice, ca de exemplu în creaţia lui Richard Strauss, de atîtea ori pensionar al clasicismului, sau în ceea ce se numeşte « neoclasicism » — curent, care a produs opere remarcabile — dar ambiguu, ce cu un ochi serios lăcrămează, pe cînd cu celălalt clipeşte ironic, dezvăluind scepticismul faţă de obiectul clasic considerat.

Există o pleiadă de mari compozitori — Mahler, Bruckner, Skriabin, Enescu — între ei ar putea fi pus şi Schönberg — la care melancolia intensă a trecutului se îmbină cu viziuni adesea grandioase. Poate că mica audienţă temporară a acestora se datoreşte tocmai amestecului de elemente din două lumi muzicale atît de diferite, din două secole; implîntaţi în romantism, ei au zvîrlit punţi spre viitor. Nu e de fel exclusă o revanşă a acestor mari creatori — mai puţin « cristalizaţi » decît un Debussy, Berg, Bartók — mai mult legaţi de trecut; atunci cînd conştiinţa ascultătorului va distila ceea ce este original în ei de ceea ce este post romantic, compozitorii susnumiţi vor străluci poate cu o nouă splendoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Ar fi însă o mare greşeală a crede că după ce s-a terminat clasicismul vienez, arta muzicală s-a cufundat în rumegarea melancolică a trecutului. Ca organism viu, deci contradictoriu, ea ne oferă desfăşurări spectaculare.

Continuarea creatoare a clasicismului a inclus şi a necesitat reacţiunea la el, ajungînd pînă la negare. Wagner, în bună măsură Mahler, Skriabin, în imensă măsură Debussy (avînd alte idealuri decît cele clasice, dar ascunzînd şi el cu multă grijă în fundul cufărului dragostea secretă, amestecată cu ură, pentru Wagner), Schönberg, Stravinski au început exacerbarea, accentuarea, individualizarea anumitor elemente ale expresiei muzicale, un drum spre necunoscut plin de riscuri, un drum de « excepţii » care a devenit central în muzică.

Ar fi nejust să accepţi părerea celor ce iubesc numai trecutul, iremediabili ignoranţi ai prezentului, care consideră că în ultima sută de ani muzica decade continuu; de fapt, muzica s-a îmbogăţit şi a evoluat mereu, chiar dacă cu semne de întrebare, chiar dacă nesupusă unei scheme simple; paseismul este nejustificat; în orice desfăşurare de fenomene există o dialectică, fie ea cu dublu sens, adică avîndu-şi măreţia şi căderile ei.

A început de atunci acel drum înainte al muzicii, care pentru unii a devenit mai important decît însăşi frumuseţea (şi aceasta este o ruptură a echilibrului clasic, căci o artă mare echilibrează organic frumuseţea expresivă cu noutatea) drum, în care — cu deosebire — în ultimele decenii mulţi compozitori nu fac decît să tragă concluziile logice mereu mai îndepărtate ale premizelor propuse şi care se desfăşoară ca o reacţie în lanţ pe cît de radicală, pe atît de lipsită uneori de rădăcini în concretul artei.

Pentru a urmări însă mai de aproape procesele de dezvoltare, va trebui să ramificăm atenţia pe două planuri diferite, care în practică se găsesc întotdeauna reunite: pe de o parte, galeriile săpate în structura armonică, ritmică, orchestrală a muzicii, pe de altă parte, evoluţia curentelor muzicale. Adevărat că această ramificare este artificială — arta trăieşte numai prin curente, personalităţi, capodopere — dar pentru lucru nu putem neglija nici biochimia muzicii, evoluţia internă a organismului, tot aşa cum pentru o cercetare complexă a omului, odată cu descripţia fizică a componentelor corpului, trebuie avută în vedere şi biochimia organismului. Să începem cu aceasta din urmă, care pare mai puţin constituită, difuză pe întregul volum al fenomenului.

BIOCHIMIE MUZICALĂ

a) Galeria armonică. *Fundamentul muzicii clasice a fost tonalitatea; dacă vrem să comparăm cu domeniul construcţiei, atunci tonalitatea a fost şi tencuiala ce unea cărămidă cu cărămidă şi infuzia ce pătrunde fiecare particulă a construcţiei, făcînd-o să stea în picioare; a fost şi material şi principiu de construcţie; şi principiu morfologic şi sintaxă. Dar sistemul tonal (ştiinţific: sistemul tonal-funcţional major-minor), pe care gînditorii idealişti îl consideră vechi de cînd lumea şi în firea lucrurilor, s-a constituit istoriceşte, şi-a avut premizele şi începuturile sale, dezvoltarea şi apogeul său. Cristalizarea sistemului tonal s-a făcut prin sacrificarea sau cel puţin trecerea în surdină a unei mari varietăţi de moduri (fie ele populare, antice, medievale sau bisericeşti). Acestea nu au dispărut total, ele s-au manifestat şi în opera lui Beethoven, Brahms, a şcolilor naţionale; dar teoretic au trecut în ilegalitate, fiind subordonate regulilor tonalităţii. Din bogăţia de culori naturale, muzica a reţinut pentru a merge mai departe albul şi negrul, modurile* major *şi* minor, *singurele moduri oficiale; iată un exemplu magnific de simplificare, sub semnul căreia a stat o întreagă epocă istorică.*

https://biblioteca-digitala.ro

Prospectînd mai îngust, numai cu majorul și minorul, muzica a putut pătrunde « mai adînc »; cum ar fi spus Diaghilev: glontele ţinteşte îngust, dar departe. De altfel, această simplificare într-o direcţie, a însemnat complicarea în alta. Astfel s-a constituit sistemul tonal, atît de vital şi expresiv, dar prin firea lucrurilor — finit, avînd dialectic limitele sale. Richard Wagner a dus funcţionalitatea tonală pînă la mari depărtări, aproape extreme; adică, pînă la o elasticitate dincolo de care tonalitatea îşi pierde conturul şi poate fi cu greu numită tonalitate. Muzicologul Kurth, dialectician al muzicologiei, arăta cum Wagner, în « Tristan », pe de o parte a amplificat bogăţia locală (« impresivă », de sine stătătoare, morfologică) a acordurilor, complexitatea lor — pe de altă parte, a complicat funcţionalitatea (sintaxa armonică, legăturile şi curgerea ei, forţa « expresivă »). Cu alte cuvinte, în sistemul tonal, Wagner a dezvoltat maximum de forţă centrifugă şi centripetă, în limita cărora se mai putea păstra echilibrul sistemului (imperiul tonal a fost extins pînă la marginile dincolo de care nu mai putea fi apărat). Dincolo de acestea, sistemul se destramă; sistemul, dar nu şi muzica. În continuare, Kurth, arăta cum prin întărirea impresivităţii locale a acordurilor s-a ajuns la impresionism, *iar prin exacerbarea expresivităţii funcţionale, la* expresionism ; *impresionismul cu staticismul său armonic şi expresionismul cu maxima sa curgere — ajung să se asemene, tot aşa cum extremele se ating.*

După Wagner, biochimia muzicii se găsea în faţa unei crize, sau (pentru cei cărora nu le place acest cuvînt), în faţa unei probleme a armoniei. După Wagner, schelele tonalităţii au fost ridicate cu încetul; multe lucrări care ni se par azi tonale, au fost învinuite pe atunci de netonalitate. Pentru Rimski-Korsakov, R. Strauss, e aproape atonal; pentru Saint-Saëns, Debussy; pentru Mahler, Schönberg.

Apoi s-a crezut că tonalitatea e abolită pentru totdeauna, dar şi aceasta era greşit: un sistem poate înceta de a fi predominant, dar aceasta nu înseamnă că el este desfiinţat, sau « distrus fizic », ca să spunem aşa.

În istoria muzicii s-au conturat două soluţii la criza armoniei postwagneriene: modalismul şi dodecafonismul, radical diferite, prima cu aspect mai spontan (dar care, pînă la urmă s-a formulat teoretic), cealaltă speculativ-teoretică (dar care şi-a găsit aplicaţii vii în practica muzicală.

Musorgski, Debussy, Skriabin, Messiaen au scos din cutia Pandorei vechile moduri ilegale; muzicieni naivi, în sensul cel mai frumos şi mai creator al naivităţii, ei nu au aşteptat mai întîi formularea noilor legi teoretice, ci au dat viaţă nouă artei. E aproape comic să constaţi că Skriabin în ultimele sale lucrări mai vedea « tonică şi dominantă », acolo unde structura muzicală era pur modală şi putea fi semnată de Messiaen; adică, să vezi cum judecă cu etaloane teoretice vechi o realitate muzicală nouă pe care o intuia puternic.

Schönberg a propus o soluţie de natură teoretică (el a considerat sunetele ca egale şi avînd fiecare o valoare expresivă proprie, nesupusă unui centru şi unor funcţiuni tonale), dar tocmai fiindcă soluţia sa avea aspecte arbitrare, de ordin pur teoretic, s-a grăbit s-o aplice în practică, lăsînd pe seama altora formularea scolastică. Soluţia a fost grea în implicaţii şi a rodit chiar dacă unele aspecte practice ale ei s-au dovedit a fi simpliste. Ar fi greşit să vedem însă în soluţia dodecafonică numai aspectul armonic; ea s-a silit să reconsidere întreaga structură a discursului muzical; apoi, chiar dacă soluţia a fost în unele privinţe artificială, a răspuns unei probleme reale. Oricum, Schönberg a fost un mare profesor şi alături de lucrările sale, stau azi acelea ale elevilor şi prietenilor săi de idei, Berg şi Webern, pline de forţă artistică.

Este deosebit de interesant să constaţi azi, prin prizma unei ample desfăşurări istorice, că în cele din urmă modalismul şi dodecafonismul, aceşti mari rivali

https://biblioteca-digitala.ro

« post-tonali » nu s-au exclus reciproc, după cum amîndoi împreună nu au exclus tonalitatea, ci numai tirania ei. Istoria a făcut dreptate, rotunjind multe ascuţişuri tiranice ale acestor diferite sisteme. Messiaen a încercat o asemenea sinteză, pe deplin posibilă şi care nu vine dintr-un spirit de împăciuire şi ambiguitate, ci din necesitatea de a respecta tot ce este viu în conştiinţa muzicală a oamenilor.

b) Galeria ritmică. *Dacă armonia poate fi înţeleasă ca un « spaţiu » al muzicii, atunci aspectul ritmic în sensul mai larg şi mai cuprinzător reprezintă ţesătura timpului muzical (accente, durate, respiraţii). Armonia poate fi notată absolut precis, pe cînd timpul (iuţeala, accentele, agogica) cu multă aproximaţie; el variază de la o interpretare la alta. Ţesătura ritmică e mai greu analizabilă; partitura timpului muzical rămîne în filigran; la clasici, bara de măsură reprezintă numai punctul de reper, timpul mecanic, nu şi cel viu; analiza ritmică porneşte doar de la măsură pentru a se depărta îndată de ea tot aşa cum, pentru anatomie, mulajul este doar un reper. Mozart, am mai arătat, care pare atît de cuminte ritmic, îşi populează măsurile cu o varietate de trăsături agogice, neaşteptată; el monta micro-materialele sale în timp, cu o fineţe inegalabilă. După clasici, ritmul sărăceşte; la un compozitor atît de important ca R. Wagner care a avut a nesecată fantezie armonică, latura ritmică rămîne pe planul doi; bara de măsură devine tot mai tiranică; pasta armonică, subliniată prin legato contribuie şi ea la nearticularea timpului, sau la nesezisarea acestei articulări. La César Franck, sau mai tîrziu Grieg, Rahmaninov, Sibelius, timpul devine tot mai păstos.*

Tocmai şcolile naţionale, şi în deosebi ruşii au contribuit la desţelenirea lui pe altă cale; Musorgski este foarte interesant în această privinţă. Debussy are o admirabilă supleţe — ritmul constituind una din componentele principale ale structurilor sale.

« Le sacre du printemps » al lui Stravinski izbucneşte în 1912 ca un uragan de primăvară, măturînd toate convenţiile barelor de măsură; alternările de măsuri, valorile nesimetrice şi grupele iraţionale (de 5,7 etc.), trecerile brusce de la măsurile cu numitorul 4 la cele cu 8, sincopele, accentuările anarhice, acest permanent duel cu bara de măsură, acest dialog spontan, uimeşte şi azi, ca o puternică şi vie manifestare creatoare. Vioiciunea ritmică a rămas în tot restul vieţii o trăsătură proprie lui Stravinski; în continuare, compozitorul a căutat să transcrie mai eficient spontaneitatea sa ritmică; evitînd complicaţiile execuţiei, s-a străduit spre o mai mare eficienţă (lucru care se observă şi în orchestraţie; el vrea să obţină pe cîteva portative ceea ce înainte îi necesita mai mult de 20). Dar cu timpul, şi-a pieptănat nu numai aspectul grafic ci, după cum se pare, şi propriul său temperament.

Messiaen a încercat să facă în domeniul ritmic, ceea ce Schönberg a întreprins prin dodecafonie în ordinea înălţimilor. El a serializat duratele; al său « Mode de valeur et d'intensité » a constituit punctul de plecare al noii şcoli serialiste postbelice. Mai tîrziu, agogica variată la extrem a ajuns la antipodul pastei armonice

O impresie veridică de frumuseţe n-ar putea avea alte efecte decît tăcerea ! . . . Cînd asistaţi la această feerie de fiecare zi care este moartea soarelui, v-a trecut vreodată prin gînd să bateţi din palme?

●

Încerc să uit muzica, pentru că ea mă stînjeneşte s-o aud pe cea pe care nu o cunosc sau o voi cunoaşte mîine.

●

Oamenii nu-şi amintesc cu plăcere că li s-a interzis, copii fiind, să deschidă pîntecele păpuşilor . . . (este deja o crimă de lesè-mister): ei continuă să vrea

https://biblioteca-digitala.ro

post-romantice — antipozi care ajung să semene; varietatea duratelor ajunge şi ea la o « pastă » a timpului; sentimentul pulsaţiei ritmice se diluează aproape total (la Nono, de exemplu, adeseori); dispare contrapunctul specific între timpul viu şi cel mecanic, manifestat prin dialogul permanent al muzicii cu barele de măsură — un fel de araci în jurul cărora viţa vie a sunetelor îşi împleteşte meandrele de permanentă varietate.

c) Galeria coloristică. *Este o galerie mai periferică, dar esenţială: ea priveşte timbrul, orchestra, adică materializarea, concretizarea sunetului.*

În ultimele două secole orchestra a parcurs o uriaşă evoluţie. După alungarea basului cifrat din armonie şi a « ronronului » clavecinului din orchestră, formaţunea instrumentelor s-a fixat, şi-a găsit treptat proporţiileşi a început să crească « rotund», echilibrat, de la mica orchestră a lui Haydn şi Mozart pînă la marile orchestre ale lui Mahler şi Strauss. La un Haydn şi Mozart, travaliul la orchestraţie aproape că nu exista; prin ea se înţelegea mai mult o transcriere pe pagina de partitură; muzica se aşeza direct în orchestră; — în miile de pagini simple ale lor găsim şi azi modele de concepţie sonoră nepieritoare. Noţiunea de orchestroţie în sensul de colorare a muzicii prin orchestră (o concepţie în care tapetele de pe pereţi ajung să capete mai multă importanţă decît însăşi soliditatea pereţilor) începe să se dezvolte după Beethoven, o dată cu Mendelssohn-Bartholdy şi Wagner. La aceştia, virtuozitatea şi somptuosul orchestral, cu o gratuitate abia ghicită, încep să se manifeste fără a prevala sensibil asupra muzicii ca atare (asupra: « solidităţii pereţilor »). În continuare s-a întîmplat adeseori ca frumuseţea sonorităţii (a timbrului) să se decaleze supărător de substanţa muzicală propriu zisă. Rimski-Korsakov, Strauss, Ravel — pentru a cita cîteva nume de seamă, au cultivat mereu mai mult orchestra. Orchestraţia nu mai e o emanaţie a muzicii, ci o podoabă a ei, o podoabă care-i ascunde sărăcia.

E greu să rezişti ispitei pe care o constituie multitudinea de mijloace ale orchestrei moderne. Cîte instrumente noi nu au intrat în orchestră de la Wagner încoace. În secolul nostru s-a îmbogăţit, s-a ramificat şi s-a determinat secţia de percuţie. Instrumentele de percuţie au început să cînte; ele s-au integrat organic în muzică; a crescut extrem de mult posibilitatea de a le transforma din culoare (efect) în muzică. Odată cu aceasta, instrumentele de coarde au devenit percutante; s-au extins aspecte odinioară pur incidentale: flageoletul, sul ponticello, tremolo, col legno, glissando, ş.a.; aceste calităţi de sunet au fost integrate în muzică. Orchestra s-a amplificat, şi-a îmbogăţit posibilităţile, şi-a armonizat timbrele (percuţie cîntîndă — coarde percutante).

Tot aşa cum în ordinea muzicală sunetul a căpătat o valoare de sine stătătoare, şi timbrul, acest parametru al sunetului a devenit pentru muzicieni un factor conştient şi independent. A fost analizată calitatea sunetului: atacul, diferitele aspecte ale culorii lui, felul cum este debitat. Stravinski, Varèse, Webern, Schönberg, au adus o mare contribuţie în această direcţie.

să-şi vîre nasul lor estetic acolo unde el n-are ce căuta. Dacă nu mai sfîşie păpuşi, ei explică, demontează şi rece, ucid misterul.

●

Muzica e un întreg de forţe risipite . . . Se face din ea un cîntec speculativ ! Îmi place mai mult cele cîteva note ale flautului unui păstor egiptean; el colaborează cu priveliştea şi înţelege armonii neştiute de tratatele voastre . . . Muzicienii nu ascultă decît muzica scrisă de mîini iscusite: niciodată pe aceea care este înscrisă în natură. A privi revărsatul zorilor e mai folositor decît a asculta Simfonia Pastorală.

CLAUDE DEBUSSY

https://biblioteca-digitala.ro

După ce în primul deceniu şi jumătate al secolului nostru, orchestra simfonică ajunsese în operele lui Mahler, Strauss, Schönberg, Stravinski, la formele ei cele mai ample, a avut loc o reacţie la această exacerbare a posibilităţilor; asistăm la redescoperirea orchestrei de cameră; de asemeni, la «analiza» orchestrei în formaţiuni eliptice de unele dintre secţiunile ei: coarde şi percuţie (Bartók), coarde şi suflători de alamă (Hindemith), suflători şi percuţie (Varèse), etc. etc.

Mai tîrziu a intervenit uriaşa revoluţie tehnică care a avut asupra muzicii o influenţă enormă, pentru că privea însăşi materia ei, tot aşa cum, de exemplu, ea a influenţat materialul de construcţie în arhitectură. Pentru a nu cita decît cîteva aspecte: microfonul, cu posibilitatea lui de a selecţiona subiectiv sunetele, difuzorul cu capacitatea de a organiza un nou spaţiu muzical, butonul inginerului de sunet cu posibilităţile lui de amplificare şi direcţionare a muzicii, noile instrumente electronice şi generatoarele de sunet, magnetofonul cu sugestiile lui tulburătoare, toate acestea nu au putut lăsa indiferenţi pe muzicieni. E aci un teren imens, periculos tocmai prin posibilităţile sale nelimitate şi nedefinite, propice şi pentru şarlatani şi pentru pionierii mai degrabă curioşi decît originali; dar cît de greşit ar fi să nu vedem decît aspectele periculoase ale acestui teren nou! Ar fi de neînţeles ca tocmai arta muzicală să-şi astupe urechile la acest torent « din afară ». În realitate muzica primeşte provocarea şi abordează curajos noul domeniu.

Urmările acestei aventuri sînt incalculabile. Deocamdată se observă o influenţă reciprocă între cele două lumi; orchestra « clasică », primind sugestiile noului domeniu tehnic, capătă o alură neîntîlnită mai înainte, visînd nu numai culori ci şi structuri noi; pe de altă parte, noile posibilităţi tehnice încearcă să se muzicalizeze, să cînte — deocamdată cu un succes limitat.

Ceea ce interesează acum, după expunerea mai puţin decît sumară a acestui vast proces, este raportul dintre culoare şi substanţă, dintre timbru şi structura muzicală. Este problema culorii timbrale, care s-a dezlipit de muzică, ca şi o imagine care se formează uneori nu pe retină ci înaintea sau în urma ei. Poate chiar atenţia exagerată acordată culorii devine un pericol; excesul de concret şi senzorial al muzicii poate fi primejdios pentru substanţa ei, poate duce la naturalism.

Raportul între culoarea timbrelor şi muzică este acela între efect şi expresie, între periferie şi esenţă. Lărgind noţiunea de culoare, putem spune că, pe măsura substanţializării ei, a integrării în esenţă, culoarea timbrală îşi pierde caracterul de culoare (efect). O culoare timbrală « articulată », mulată perfect pe muzică devine esenţă. Dimpotrivă într-o muzică neesenţială, armonia, melodia, ritmul pot deveni culori. Excesul de culoare duce muzica la periferie, poate reprezenta o slăbire a funcţionalităţii, o particularizare nedorită a ei; naturaliştii erau nişte colorişti în negru, prea particulari.

Să disprețuiești omul care vrea să fie aplaudat și să disprețuiești omul care vrea să fie fluierat.

•

Publicul întreabă: trebuie să i se răspundă prin opere, nu prin manifeste.

JEAN COCTEAU

https://biblioteca-digitala.ro

Mergînd mai departe, putem spune că, după cum ceea ce e element de conţinut într-un ansamblu poate deveni formal în altul, tot aşa ceea ce este esenţă într-o artă poate deveni culoare în alta; în acest fel, se poate urmări şi fenomenul epigonismului: orchestraţia lui Debussy, de ex., a fost structurală în ansamblul operei sale, dar a devenit culoare la epigoni. Uneori acest fenomen se întîmplă la un acelaşi artist, atunci cînd îşi transformă stilul în manieră, devenind astfel propriul său epigon.

Prin urmare, galeria pe care am numit-o « a culorii » pune — ca şi celelalte — muzica şi pe compozitor în faţa unei grele răspunderi. E vorba de unitatea şi integritatea artei, de reunirea armonioasă a parametrilor şi funcţiilor, de raportul dintre « corpul şi sufletul » artei.

Să notăm, în încheiere, că săpînd laborios aceste galerii, marii compozitori au tînjit întotdeauna după soare; exacerbînd o latură sau alta, înaintînd curajos în direcţii riscante, ei au căutat să obţină o unitate a artei. Un compozitor se realizează tocmai atunci cînd îşi pune în acord materialul muzical cu structurile, găsind o sinteză valabilă pentru propria sa operă.

ÎN LOC DE O EVOLUŢIE A CURENTELOR MUZICALE

Aci ar fi trebuit să vorbim despre ceea ce reprezintă concretul istoriei muzicii: capodopere, personalităţi, curente, şcoli. Din nefericire, însă, articolul acesta s-a extins prea mult. De aceea vom trece peste ceea ce doream să fie o schiţă de evoluţie a curentelor muzicale în care urmau să fie înglobate unele constatări despre romantism, despre şcolile naţionale, despre realismul psihologic, despre realismul socialist; de asemeni, unele observaţiuni asupra impresionismului, expresionismului şi alte curente ulterioare. Îndeosebi doream să semnalăm unele aspecte de etică socială şi artistică; va trebui să trecem asupra lor.

Ne mărginim a arăta că între ceea ce am numit biochimie sau galerii subterane şi ceea ce reprezintă aspectul « exterior », finit al artei — există o corespondenţă permanentă. A surprinde pe viu legătura dintre aceste aspecte ale universului muzical precum şi a le plasa în contextul istoriei culturii, iată misiunea cea mai importantă dar şi atît de dificilă a unui muzicolog adevărat. Întocmai cum în istoria societăţii, la coacerea unor fenomene concrete concură factorii cei mai diverşi (la descoperirea Americii, spre exemplu, factorii sociali şi economici europeni + descoperirile ştiinţifice şi necesitatea de a găsi un drum spre India + întîmplarea), tot aşa şi muzica oferă spectacolul miraculos al îmbinării celei mai organice între factorii « interiori » şi « exteriori ». Arătam mai sus, fugitiv, cum orchestra nouă s-a constituit în secolul XVIII, în mod uimitor, odată cu alungarea clavecinului din orchestră (atunci apăru şi dirijorul), odată cu renunţarea la basul cifrat, cu trecerea de la polifonie la homofonie, dar şi în acelaşi timp cu noile condiţiuni materiale ale muzi-

Există două feluri de muzică: aceea care se cîntă şi despre care nu se vorbeşte — şi aceea care nu se cîntă niciodată dar se vorbeşte întotdeauna de ea.

EDGAR VARÈSE

Nu trăiesc şi nu durează decît lucrările scrise cu sinceritate.

ARTHUR HONEGGER

https://biblioteca-digitala.ro

cienilor, schimbarea publicului aristocratic mai îngust cu acela larg orăşenesc, trecerea orchestrei de la curtea contelui Eszterhazy la Gewandhaus, care în definitiv are posibilităţi organizatorice şi chiar materiale mai largi, ducînd la mărirea şi definitivarea orchestrei, etc. etc.

Toţi aceşti factori atît de eterogeni şi-au dat mîna pentru a transforma însăşi muzica.

La fel şi în secolul XX, într-un hăţiş de factori intra şi extra muzicali, evoluţia artei acesteia se continuă, independent de micile voinţi subiective. Grefată pe o moştenire muzicală în parte vie, evoluţia muzicii semnalează înflorirea unei mulţimi de şcoli naţionale, cu depozitele lor muzicale naturale, pe de altă parte o vastă revoluţie tehnică, aspecte ale crizei culturii burgheze, noi condiţiuni economice ale muzicii (publicul imens de azi, în deosebi acela care « cumpără » şi culege muzică prin disc, radio, magnetofon, cinema), complexul ideologic al zilelor noastre, cu înfruntarea gigantică între progres şi regres; iată multitudinea de factori atît de eterogeni şi « nedisciplinaţi », prin care însă cîrtiţa istoriei îşi croieşte drum neabătut.

Trăim într-o epocă în care subiectivismul şi absolutizarea unuia sau altuia din aspectele muzicii pot dăuna mult mersului înainte al artei. Surprinde, de aceea, uşurinţa cu care unii sau alţii vor să vadă în muzică numai un laborator, sau numai o estradă, numai un izvor de delectare, numai unul de cunoaştere, sau numai o tribună, uşurinţa cu care unii sau alţii absolutizează sau ignoră: tradiţia sau inovaţia, ideea sau sentimentul, publicul sau calitatea, noul sau frumuseţea, conţinutul sau forma artei muzicale.

Toate aceste galerii ale muzicii, toate aceste condiţiuni de existenţă ale ei sînt intim legate între ele şi recunoaşterea conştientă a interdependenţei lor este folositoare artei muzicale, dătătoare de libertate, ca orice recunoaştere a necesităţii. (Îndeosebi pentru o artă atît de neutilitară, imaterială şi « liberă » ca muzica). O asemenea lărgime de orizont cere însă două precizări; întîia: lărgime de orizont nu înseamnă eclectism — sesizarea bogăţiei de posibilităţi nu înseamnă lipsa selecţiei; a doua: mersul înainte al artei muzicale nu e mecanic; istoria muzicii ar fi plictisitoare dacă toţi compozitorii s-ar dispune în ordinea « mersului înainte »; odată cu Wagner a trăit Brahms, odată cu Debussy-Ravel; unii compozitori sînt mai înaintaţi, alţii mai adînci, alţii mai coloraţi, alţii mai plini de farmec, etc. etc.

STRUCTURĂ ŞI ELEMENTE

Atunci cînd am trecut în revistă cîteva din galeriile în care spiritul creator muzical a sfredelit tenace, am omis una dintre ele, care putea fi mai greu denumită galerie: structura muzicală. Această noţiune are un caracter sintetic multidimensional, spre deosebire de ritm, armonie, orchestraţie, care sînt dimensiuni. Este

Toate problemele de tehnică — tonalitatea, atonalitatea, perspectivele istorice — sînt secundare faţă de problema majoră: este muzica de azi expresia adecuată a ceea ce sîntem? În ce măsură ne regăsim noi în această muzică? Şi această problemă e, mai exact, o chestiune de conştiinţă.

W. FURTWAENGLER

https://biblioteca-digitala.ro

vorba de reunirea tuturor acestora într-o țesătură sau scriitură avînd un profil propriu, o caligrafie specifică. A separa dimensiunile de reunirea lor este un lucru foarte greu și cere un efort analitic special, de aceea, vorbind despre « pastă » armonică, « țesătură » ritmică, sunet și « substanță », aveam în vedere tocmai structura, adică punerea în relație a elementelor cu întregul. În schimb nu am vorbit despre melodie, element foarte greu analizabil, condensare a celorlalte dimensiuni, ce poaté fi privit aproape ca o structură; la Beethoven, ea se naște adeseori din compoziție sau odată cu ea. În perioada homofonă, tendința de a transforma muzica în melodie și pastă armonică a dus la uitarea ideii de structură și a corelării muzicii cu timpul; astfel, muzica a putut deveni deseori un conglomerat mălăeț.

La clasici, structura muzicală era admirabilă; fermecătoarele melodii ale lui Mozart nu sînt mai expresive decît contextul lor structural. Beethoven, compozitor cu o forță dialectică prin excelență sintetică, a fost însuși maestrul structurii muzicale; mai mult: foarte conștient de structură, el a pus-o mai presus de orice. Mai tîrziu, după Wagner (poate și odată cu el), organismul muzical se împăstează. Așa, vom înțelege de ce Schönberg, odată cu introducerea dodecafoniei, a încercat un lucru ambițios, a vrut să ajungă la o nouă structură muzicală, la un nou echilibru, între ceea ce se numește orizontal și vertical, homofon și linear, fără însă ca aceasta să-i reușească întotdeauna; pasta încă prea adeseori trage în jos țesutul său muzical.

Aici trebuie să vorbim despre Webern: acesta a reușit să găsească o asemenea nouă structură. Apariția lui Webern în muzică este organică, ea răspunde unei necesități reale; astăzi, odată cu reacția la trecut îi putem vedea și latura tradițională. Acest compozitor, cu o conștiință perfect integră, a încercat o sinteză « modestă » dar incontestabil reușită; limitarea pe care și-a impus-o printr-o selecție severă a mijloacelor de expresie i-a ușurat recrearea facturii muzicale. Astfel, muzica lui prezintă sugestii de viitor, care nu au întîrziat de a fi exploatate de generația tinerilor compozitori de după cel de-al doilea război mondial. Boulez, Nono, Stockhausen au pornit de la uimirea în fața acestei arte, de la analiza ei, unită cu ideile propuse de Messiaen, fără a izbuti să-i egaleze aspectul clasic, admirabilul simț al timpului, echilibrul dimensiunilor. (Pentru a încheia considerațiunile noastre fugitive asupra școlii noi vieneze, trebuie să spunem că Schönberg, Berg, Webern, fiecare în modul său propriu, au găsit o sinteză proprie între material și structură.)

Analizînd detailat, în colocvii, muzica școlii vieneze, și în deosebi aceea a lui Webern, o seamă de tineri muzicieni, printre care cei trei mai proeminenți citați mai sus, au ajuns la a nouă manieră de a concepe structura muzicală; serializarea înălțimilor a fost extinsă asupra tuturor parametrilor muzicii: durată, intensitate, timbru; de asemenea, metodele de serializare au fost rafinate, nemai rezultînd evident la o primă analiză a partiturii (acest al doilea fapt își are oglindirea în

E foarte ușor pentru critici să celebreze arta viitorului, fiind convinși că vor muri cu el — sau poate chiar înainte.

IGOR STRAWINSKY

Orice artă veritabilă aparține epocii sale. Orice artă care se numește a viitorului mi se pare suspectă.

FRANK MARTIN

https://biblioteca-digitala.ro

ureche; ceea ce era perceptibil auditiv în dodecafonie, devine mai confuz, mai secret, mai puţin controlabil, aici). S-a ajuns astfel la o muzică în care fiecare notă este un punct (de aceea, stilul s-a numit «pointillist») cu coordonatele lui proprii: înălţime, durată, intensitate, timbru. Punctele acestea se grupează în structuri; muzica se compune din puncte şi structuri. Fiecare dintre compozitorii talentaţi ai şcolii sus citate şi-a şlefuit materialul muzical ales, în conformitate cu temperamentul şi ideile sale. Cu timpul, ei s-au profilat şi în legătură cu cultura lor naţională. Nono a preferat formele vocale, în special corul, întîlnind astfel pe vechii madrigalişti italieni; Stockhausen, care a rămas un experimental, e deseori apropiat de formele baroce germane; Boulez a continuat linia Debussy-Messiaen cu transparenţe franceze. Acesta din urmă, alcătuindu-şi ghirlandele de sunete într-un spirit antiexpresionist, de eleganţă diafană, a ajuns la structuri foarte bogate în sunete, decorative şi totodată aerate, avînd o alură abstractă.

Astfel, Boulez ajunge să formuleze ceea ce gîndea nu numai el: o muzică a structurilor — în care noţiunea de motiv sau temă sînt perimate. Să sperăm că prin această perimare nu se înţelege ceea ce numeam mai sus « distrugerea fizică » a motivului sau temei; adevărat că noţiunea de motiv aparţine unei alte gîndiri muzicale, dar cine ne poate asigura că un compozitor de azi, fidel impulsurilor sale interioare, este ferit de necesitatea de a răspunde, de a recurge la motiv? În realitate, tonal, modal, atematic, dodecafonic nu pot exista multă vreme în stare pură şi drumul viu al sintezelor este mereu deschis.

Se ajunge în arta muzicală la o situaţie paradoxală: — pe de o parte, o mare îmbogăţire a ceea ce se numeşte mijloace de expresie (ritm, melodie, armonie, orchestră), în timp ce funcţionalitatea lor, puterea de reunire într-un tot clasic suferă o carenţă — cu alte cuvinte: o plenitudine a părţilor şi o sărăcie a întregului; — pe de altă parte, un întreg recreat integral, incontestabil unitar, dar care nu face decît să reunească fărămituri (« pointillismul » fiind cel mai pregnant exemplu), cu alte cuvinte: un organism integru, bazat pe o penurie a părţilor, sau: o structură bogată, bazată pe elemente sărace.

Deci: dificultatea îmbinării structurii cu elementele, găsindu-ne deseori în prezenţa fie a unor elemente fără structură, fie a unor structuri cu elemente fictive.

Trebuie să menţionăm aci că, în încercarea de a găsi un nou echilibru al structurii muzicale, s-a recurs tot mai adeseori la elemente metamuzicale, adică s-a introdus o ordine din afară, într-o casă în care ordinea începuse să lipsească. Sînt de discutat bazele acestei acţiuni metamuzicale, care nu este nouă (ea precede şi dodecafonismul, poate chiar şi « ars nova » medievală). Vom constata unele succese şi eşecuri ale acestor tentative.

Substanţa unei opere de artă nu poate fi separată de forma sa; adevărul şi frumuseţea pe care le conţine o operă de artă sînt două elemente distincte, care totuşi, în chip ciudat, formează un tot unitar.

●

« Propriile noastre cuvinte » nu sînt adecvate să exprime nici măcar înţelesul altor cuvinte; şi cu atît mai puţin adecvate să redea sensuri exprimate prin mijloacele muzicii sau ale unei arte vizuale.

●

Nu numai prin muzica programatică şi prin pictura tematică îşi pot exprima

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica nu s-a oprit la încercarea de serializare integrală a structurilor sonore. Într-un ritm accelerat, ultimele decenii au văzut apariţia unor noi curente care, din ce în ce mai mult, puneau în discuţie înseşi bazele artei muzicale. S-ar putea spune chiar că scopul acestor noi încercări — tot mai radicale, mai izolate şi inamice între ele — stă nu atît în a produce opere de artă, ci mai degrabă în a supune discuţiei arta muzicală. Apariţia acestora îşi are o logică — extramuzicală şi intramuzicală — ele folosesc întotdeauna un « grăunte raţional » inerent artei muzicale, de aceea se revendică de la clasici sau alte culturi muzicale (străvechi, populare), încercînd a dobîndi astfel soliditate.

Unele curente se refereau la un material muzical nou: muzica electronică şi concretă, despre care vorbeam în trecere la « galeria coloră », priveau în realitate tocmai organonul muzical, chiar dacă ambiţionau o nouă articulaţie sonoră. La fel şi încercările de a pune în evidenţă sursa spaţială a muzicii prin stereofonie, dispuneri de difuzoare, organizarea specială în spaţiu a orchestrei, sau gruparea mai multor orchestre, sau combinarea surselor orchestrale clasice cu canalurile emiţătoare magnetice. Toate acestea îşi găseau antecedente în muzica medievală « de turn », în Gabrielli şi mai tîrziu la Berlioz; muzica manipulată pe benzi şi concretă sînt şi ele cazuri-limită de noi integrări sonore în substanţa muzicală, chiar dacă se punea noua problemă a eliminării interpretului, sau şi a publicului, prin trimiterea muzicii la domiciliu. Dar oare discul — conservă muzicală cu perfecţiunea sa statică, nu eliminase ceva din spontaneitatea actului interpretării, nu dădea posibilitatea trucului muzical?

Toate acestea au avut darul de a stimula meditaţia asupra muzicii şi lasă o dîră în compoziţia muzicală.

Sînt interesante două încercări de sens opus, acelea polarizate de Xenakis şi Cage. Tentativa lui Xenakis şi a altora în aceeaşi direcţie constă în a obţine o muzică perfect calculată (determinată), în timp ce a celor din direcţia lui Cage este o muzică « perfect » necalculată, spontană la culme — ambiţiuni opuse, dar de fapt foarte apropiate, care pun în cauză aspecte esenţiale ale artei muzicale.

În faţa artistului se ridică un val de probleme legate de natura însăşi a muzicii şi travaliului muzical.

Care este gradul de previziune a rezultatului creaţiei? Subiectiv, artistul poate spune despre o lucrare a sa că « a urmărit-o pînă la ultima notă » sau, dimpotrivă, că este spontană şi necontrolată, rezultat integral al inspiraţiei. Dar aceasta nu este doar o chestiune subiectivă. Obiectiv, e greu să descoperi o compoziţie total calculată, sau în întregime spontană. Rămîne în picioare o întrebare care nu a fost eludată niciodată — şi poate că nu va fi; care este partea de legitate, de

compozitorii şi pictorii punctul lor de vedere asupra universului. Cele mai pure şi mai abstracte creaţii artistice pot fi, sub acest aspect, la fel de elocvente, în limbajul lor specific, ca şi operele cele mai deliberat « cu tendinţă ».

●

Muzica « spune » lucruri despre lume, în termenii ei specifici, muzicali. Orice încercare de a reproduce aceste afirmaţii muzicale cu « propriile noastre cuvinte » este în mod necesar sortită să dea greş. Adevărul conţinut într-o creaţie muzicală nu poate fi izolat; pentru că există o entitate indivizibilă frumuseţe-adevăr.

ALDOUS HUXLEY

https://biblioteca-digitala.ro

înțelegere rațională, logică (formalizabilă) în artă și care este aceea de spontaneitate, rezistentă oricărei încercări de punere în ecuație? Dar îndeosebi: cum se îmbină aceste două laturi ale artei, care e momentul cînd cele două laturi se îmbină sau cînd una din ele face loc celeilalte? Cum se stabilește echilibrul între determinat și întîmplător, în artă? Cît liber arbitru, cîtă libertate de mișcare are artistul în opera sa față de materialul și gîndirea care îi stau la îndemînă? Încercarea unei severități totale, de ordin matematic sau logic, reprezintă o îndrăzneală și o aventură la fel de semeață ca și aceea a unei libertăți totale. În ultimă instanță, asemenea încercări nu pot fi decît cazuri-limită. Este ceea ce au încercat Xenakis și Cage cu rezultate, practic vorbind, discutabile, tentative ce merită însă — fără îndoială — să intre în discuție.

Atunci cînd Schönberg a cristalizat ideea unei compoziții muzicale cu 12 «nur aufeinander bezogenen Tönen» (adică sunete «neavînd legături decît numai *între ele»), aceasta a avut o semnificație principială depășind cu mult propria practică dodecafonică. Rețeta, formulele lui practice, au fost curînd lărgite, generalizate, perfecționate, epuizate și negate dialectic. Însă a rămas însăși ideea, asupra căreia s-a continuat a se insista, a unor* legături *între sunete în afara celor tonale, a rămas ideea cercetării legăturilor posibile între sunete. Schönberg propusese serii de 12 elemente rigide, manipulate în spiritul polifoniei medievale și profitînd de experiența seculară a istoriei muzicii. Dar cine împiedica în continuare aplicarea unor alte principii matematice, ca spre exemplu acela al secțiunii de aur, șirului lui Fibonacci, numerelor prime, etc. — echivalarea eventuală în muzică a unor modeluri matematice — cu alte cuvinte, aducerea în muzică a unor ordini extra — sau metamuzicale.*

S-a observat din totdeauna existența unor principii comune multor domenii. De exemplu, secția aurea $\left(\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}\right)$ *a fost aplicată voluntar în artele plastice de artiștii Renașterii, după ce în prealabil fusese cercetată și în anatomie. Principii de simetrie pot fi găsite în lumea cristalelor. În aceea botanică, în arhitectură, în muzică.*

Convertirea consecventă în muzică a unor ordini matematice — vechi vis al multor spirite — a fost încercată de Xenakis, de profesiune și arhitect. De exemplu, încercările lui de muzică stocastică reprezintă o aplicare în lumea sunetelor, a calculului probabilităților. (Xenakis se referă în legătură cu aceasta, la sugerarea unor lumi de mulțimi cum ar fi aceea stelară, a aglomerărilor de oameni etc. În paranteză fie spus, oamenii practicii muzicale au fost puși de multe ori în fața întrebării: cît anume se poate schimba dintr-o muzică fără a o altera sensibil? La Mozart, o mică schimbare devine cu mult mai repede sensibilă decît la Beethoven; am ales intenționat două exemple la cel mai înalt nivel, pentru a arăta

Nimeni nu ne obligă să iubim totul. A iubi înseamnă a prefera.

ROLAND-MANUEL

Publicul să nu-și uite niciodată rolul creator. Opera de artă nu există niciodată fără el. Spun publicului: să nu ne batem — să colaborăm.

HENRY BARRAUD

https://biblioteca-digitala.ro

că această chestiune nu implică, aşa cum se crede de multe ori, valoarea muzicii. E vorba, din nou, de gradul de probabilitate variabil, existent în orice muzică. (Această paranteză deschide chestiunea aleatorismului în muzică). Atunci cînd calculele matematice au fost anevoioase, Xenakis le-a încredinţat maşinii de calculat, ceea ce nu înseamnă că maşina compunea; concepţia aparţine omului; el imaginează posibilitatea şi modul de convertire a modelului în muzică; maşina îl ajută doar în efectuarea unor operaţiuni practice.

Reţinem din experienţa lui Xenakis ideea care reprezintă continuarea şcolii vieneze a sunetelor legate « numai între ele ».

Astfel muzica ne apropie de domeniul logicii simbolice. În ce măsură poate fi formalizată o construcţie muzicală? În ce măsură o compoziţie muzicală poate fi creată pe baza unui algoritm — nu este o întrebare nouă; în treacăt o atingeam vorbind despre Mozart şi Beethoven. Introducerea unui model duce neapărat la ceva coherent? Poate percepe auditorul această ordine? Formalizarea integrală a unei muzici este un lucru extrem de greu. Logica simbolică, de altfel nu elimină momentul intuitiv, creator. Ea nu a izbutit acest lucru măcar în matematică, care nici ea — ştiinţă exactă nu a putut fi formalizată integral; mai mult — s-a demonstrat că însăşi matematica numerelor naturale este imposibilă de formalizat pînă la capăt. În aceeaşi ordine de idei, să spunem că aplicarea unor calcule în artă nu contrazice ideea de naivitate artistică. Leonardo era savant şi în arta sa; un artist poate ignora naiv momentul artistic urmărind un scop extraartistic, fiind tocmai în momentul acela mai artist decît oricînd; Maiakovski, vrînd să facă politică, face artă; Bartók e artist în pedagogicul « Microcosmos »; Brecht e uneori mai artist cînd vrea să fie didactic. Calculînd şi meşterind mijloacele sale de creaţie, un artist poate fi mai naiv decît acela care, suspendîndu-şi privirile în tavan, se închipuie inspirat, dar calculează în realitate elementele artei sale într-un mod meschin rutinier.

Pentru a continua o idee despre care s-a mai vorbit în acest articol, să spunem că o muzică ce constituie aplicarea unui model în ordinea sunetelor nu duce neapărat la « anti-muzică », nu contrazice cu necesitate ordinea tonală, de exemplu — după cum ordinea modală şi tonală nu se ucid reciproc. Astfel, un compozitor ce recurge la aspecte metamuzicale noi, nu se ridică prin aceasta împotriva straturilor sale vechi afective (de ordin tonal, coloristic, naţional, ideologic etc.) Interesant e a surprinde tocmai momentul îmbinării elementului metamuzical (formalizabil) cu acela « vechi », care sună tuturora în urechi; ceea ce este vechi în muzică nu dispare neapărat, după cum, geometric vorbind, a înscrie un cub într-un apartament cu multe camere, nu duce la spargerea pereţilor acestuia.

Pe de altă parte, dacă o minte superficială ar încerca să sugereze alungarea afectelor din arta muzicală, ea ar fi contrazisă nu numai de argumentaţia

A doua jumătate a acestui secol va strica prin supraestimare tot ceea ce e bun în mine și ceea ce prima jumătate a lăsat intact prin subestimare.

SCHÖNBERG

Muzica cea mai clară poate să aibă totuși misterul ei.

CLAUDE ARRIEN

https://biblioteca-digitala.ro

sănătoasă, ci de însăşi practica muzicală. Oricît s-ar organiza şi s-ar baricada arta, ea va fi luată întotdeauna cu asalt şi fertilizată năvalnic din afară. Realitatea — tot ceea ce se propune artei — va rămîne mereu neformalizabilă; orgoliul şi lacrima, sîngele şi compasiunea, eroismul şi sentimentul funebru se vor întîlni în lumea muzicii cu schemele abstracţiunii, cu pulsaţiile ordinii cosmice, lăsînd nealterată esenţa artei.

La capătul celălalt al problematicii lui Xenakis, cu seriozitatea ei scientistă, stă activitatea lui Cage cu toate aspectele ei bufone. A obţine hazardul pe calea lui Cage înseamnă pentru Xenakis — probabil — o iluzie diletantică (zero rezultate exacte cer a preciziune asemănătoare cu obţinerea a 12 exacte); hazardul trebuie obţinut după Xenakis prin maximum de probabilităţi de evitare a neîntîmplătorului. Totuşi, Cage o face diletantic. Peste aspectele rizibile (am asistat şi eu la un concert al lui) există unele care te pun pe gînduri.

Trecerea spre descoperirea lui Cage, de către avangarda europeană, s-a făcut prin muzica numită aleatorică, *a hazardului. S-a vorbit mai sus despre aspectele aleatorice din totdeauna ale muzicii: să nu uităm folclorul, în care improvizaţia joacă un rol atît de important; de asemenea jazzul, mişcare muzicală foarte energică din secolul XX; basul cifrat în muzică dădea întotdeauna posibilitatea unui joc aleatoric într-un cadru dat; absolutizarea acestor aspecte, acoperirea întregii suprafeţe a artei muzicale cu ele, exacerbarea lor, a dus la curentul aleatoric. Lucrările aleatorice au « înmuiat » muzica, punînd-o la dispoziţia momentului, la puterea de sugestie a interpretului.*

Şi astfel Cage ajunge la informal, *discurs muzical fără formă, anti-formă, anti-ordine. Făcînd aşa, Cage are pretenţiuni nemăsurate. Demonstrîndu-şi producţiunile muzicale cu o linişte încordată, dirijînd cu mişcări hieratice, încearcă să influenţeze psihologic auditoriul la modul ritual, magic; el ar dori să confere muzicii un prestigiu, o funcţie pe care ea n-o mai are din timpuri imemoriale. Avalanşele lui de sunete, unele cu rezonanţe naturaliste, pauzele nemăsurate, atunci cînd nu sînt ambigue, trezesc deseori grimase ascultătorilor. În loc de magie, în loc de autoritate necontestată, avem de-a face cu o manifestare care declanşînd rîsul, îşi pierde puterea de captare a atenţiei şi chiar umorul. Muzica aceasta ar dori o captare totală a personalităţii auditorului; şi aceasta, trecînd peste concretul artei, influenţînd prin cîteva rudimente ce visează a avea prestigiul totemurilor străvechi. E adevărat că arta primitivă în culturile ancestrale a putut fi stîngace în tehnica înglobării concretului vieţii şi totodată de enormă eficienţă; aceste obiecte sau rituri nu se schimbau însă de la o zi la alta; ele creşteau lent din practica socială, încărcate de virtuţi morale, religioase; ele fascinau, exercitau o putere teribilă.*

Devenind din ce în ce « mai artă », arta îşi pierdea aceste funcţiuni, căpătînd un alt prestigiu, poate mai latent din punct de vedere social, dar în ultimă instanţă de asemenea foarte eficient. (Unii fantaşti — ca Wagner sau Skriabin au visat ambiţios o revenire la « templele » de artă). A refuncţionaliza însă arta pe calea aceasta prin mijloacele lui Cage se poate face cu un preţ greu ajungînd la o autoritate absolută a artistului, care se exercită numai asupra unui metru pătrat; creatorul capătă o libertate nemărginită, care riscă însă a nu-i folosi la nimic.

Unele din încercările metamuzicale de azi duc la rezultate inframuzicale. Disproporţia între intenţia proclamată şi realizare este flagrantă. Piesa de duzină scrisă în această direcţie, poate dura, de exemplu, trei minute, fiind precedată de trei pagini de muzicologie. La fel şi în domeniul artelor plastice, cîteva trăsături pe o pînză nasc un exces de comentarii din partea exegetului care se înghesuie în metrul pătrat al autorului. Compozitorul devine adesea critic, în timp ce criticul

https://biblioteca-digitala.ro

comentator face o operă de creaţie mai însemnată decît a autorului. Produsul muzical care ar trebui să fie factorul prim, materia artei, devine secund ca şi în cazul grafiei muzicale. Importanţa principială a unui astfel de lucrări e mai mare decît aceea artistică. La naşterea însăşi a unei asemenea lucrări, premiza este mai importantă decît obiectul născut: piesa muzicală devine un eseu, în care ipoteza asupra muzicii este mai importantă decît însăşi muzica. Premiza se realizează adesea într-o singură lucrare, autorul abandonînd-o după aceea; el nu este urmat de nimeni, uneori nici măcar de sine însuşi. În asemenea condiţiuni, mişcarea înainte se goleşte de conţinut, devine iluzorie, nu se mai poate numi mişcare.

Dar aceste aspecte inframuzicale sînt situaţii-limită şi nu trebuie să inducă în eroare, sau să dezarmeze pe artişti; cine se teme de pădure nu poate fi pădurar.

Dublul sens al acestui proces este specific într-o epocă în care talente autentice pot realmente, eşua, în timp ce « nemuzicieni » pot aduce sugestii muzicale realmente preţioase.

E greu de spus ce e mai important şi ce e mai greu de realizat pentru un muzician azi: starea de naivitate, sau aceea de gîndire despre muzică ? A gîndi muzica sau despre muzică? Se va spune că misiunea artistului este aceea de a gîndi artă şi nu despre artă. Cred însă, că în zilele noastre a putea gîndi despre artă e un preţios ajutor pentru gîndirea artei însăşi; îmbinarea acestor situaţii poate duce la rezultate fericite; păstrînd, să zicem, o anumită distanţă faţă de muzică, compozitorul poate pătrunde adînc în intimitatea ei. În orice caz, pare necugetat a absolutiza propriul tău atelier, impunînd altora gîndirea ta muzicală drept etalonul gîndirii contemporane. Dimpotrivă, o meditare în comun a compozitorilor despre muzică pare binevenită.

OPTIMISM

La capătul acestei treceri în revistă, în faţa unui tablou atît de variat şi contradictoriu (aici contradicţia e la ea acasă), cititorul are dreptul să întrebe: cu ce sentiment putem privi această desfăşurare ?

E o mare greşeală a crede că aceste bifurcaţii, contradicţii, excese (cărora perspectiva istorică le netezeşte ceea ce contemporanilor li s-a părut prea stîncos), au un caracter pur subiectiv. Ceea ce e subiectiv, în istorie capătă neapărat o tinctură obiectivă, nu-şi poate face loc decît pe baza unei situaţii obiective. Aci termenul de obiectiv se aplică nu numai asupra istoriei societăţii (desfăşurărilor de clasă — ideologice şi evoluţiei tehnicii) ci asupra artei însăşi, care îşi are şi ea domeniul propriu, obiectiv, cu legile sale intrinseci. Marx a arătat că posibilitatea crizelor în societatea capitalistă stă, înainte de societatea capitalistă, în natură însăşi a banilor. În desfăşurarea acestui articol am căutat să arătăm caracterul obiectiv artistic al acestor contradicţii şi bifurcaţii.

Chiar dacă aceste manifestări poartă pecetea subiectivă a unei personalităţi, culoarea unui loc, condiţia unui moment istoric, ele reprezintă totodată dezvoltarea unei posibilităţi interioare a artei muzicale, răspunsul la o problemă intrinsecă muzicii, reflectarea fie chiar neorganică a unui proces organic, corespund unei situaţii reale la care a ajuns arta.

Atunci cînd istoria coace o problemă, ea însăşi ascunde posibilitatea rezolvării, iar mai tîrziu naşte şi rezolvarea.

De aceea, nu putem fi decît optimişti. Trebuie însă să justificăm acest optimism, înarmîndu-l cu maximum de bază obiectivă, clădindu-l pe ceea ce există în realitatea artei.

https://biblioteca-digitala.ro

Ştim în linii foarte generale încotro se îndreaptă arta muzicală, încotro am şi vrea să se îndrepte: spre o nouă eficienţă, spre o nouă plenitudine a funcţiunilor ei. Înţelegem prin aceasta nu numai o sinteză a parametrilor (despre care am vorbit mereu, în articolul nostru), o nouă substanţializare a ei, dar şi o plenitudine a funcţiunilor ei sociale, o nouă unire a aspectului gnoseologic cu jocul, a desfătării cu educaţia morală.

Dar cum se va întîmpla concret aceasta, nu ştim. Drumul se va găsi de către oameni şi va trece prin oameni. Sfînta gîndire şi spiritul creator omenesc vor decide desfăşurarea concretă: practica va opera îmbogăţind muzica cu aspecte noi, renunţînd alteori brutal la altele. Simplificarea în artă se întîmplă uneori nu în vederea analizei, ci pentru o nouă sinteză (Şcoala homofonă de la Mannheim, după contrapunctişti, de exemplu). Istoria muzicii decurge, ca întotdeauna într-o împletire inexorabilă a condiţiunilor social-istorice cu dezvoltarea internă a artei. Valul de încercări muzicale corespunde unei epoci în care muzica îşi verifică funcţiunile şi se avîntă uneori înainte, poate necugetat. Toate aceste forţări ale organicităţii îşi au organicitatea lor, ba şi o valoare, pe care nu o putem aprecia întotdeauna cu destulă siguranţă.

Excesul de gîndire despre muzică nu înseamnă că muzica a terminat cu faza ei naivă; sfîrşitul naivităţii ar însemna sfîrşitul artei muzicale şi noi nu credem în acest sfîrşit. S-a sfîrşit poate o epocă, o anumită modalitate. Sînt eronaţi cei care cred că muzica a murit, fiindcă nu mai cred în ea, în mijloacele, în funcţiunile ei, fiindcă « nu se mai poate face nimic nou », fiindcă vor s-o întoarcă la trecut, considerînd prezentul mort.

În dezvoltarea istorică există o anumită autenticitate; nu numai vinul cel bun este acela care profită de fermentaţia naturală şi cu atît mai mult şi arta. Trebuie să înţelegem bine aceasta, fără a da precădere nici libertinajului mistificator, nici codificărilor rigide subiective care îl înstrăinează pe artist de viaţă, de artă şi de sine însuşi (făcîndu-l să intre într-un sincer, dar tragic joc al nesincerităţilor).

Soluţia, ca şi în istorie, va fi cea mult aşteptată, dar surprinzătoare, ca oul lui Columb, prin evidenţa şi simplitatea ei, tot aşa cum ne-a deprins cu surprizele acest secol XX, în care evenimentele, avînd un vector precis spre socialism, nu elimină de fel neaşteptatul. Într-o epocă cu pronunţate aspecte de « ars nova » ca aceea a noastră, mersul înainte îşi are un rost incontestabil. Totuşi, istoria artei nu se desfăşoară cazon, printr-o înaintare rectilinie; ar fi foarte plictisitoare dacă lucrurile ar sta în felul acesta; istoria nu este un simplu formular pe care oamenii îl completează. Pe baza multor criterii, între care cel valoric este cel mai important, istoria muzicii îşi rezervă dreptul de a corecta multe aprecieri ale contemporanilor. Junimea europeană manifesta, spre exemplu, un entuziasm exagerat — spre jumătatea secolului al XIX-lea — pentru Berlioz, neglijînd însă pe un Schubert sau Schumann; azi se petrece faţă de acesta nedreptatea contrarie.

Nu avem de ce ne teme de viitorul muzicii. Dorim să cunoaştem tot. Aşteptăm cu bucurie şi curiozitate înfăptuirile viitoare ale acestei arte şi participăm la ele cu elan creator.

Alegerea sau indiferenţa sînt uşoare pentru cei săraci în cunoaştere sau bogaţi în prejudecăţi nefondate.

A şti cît mai mult şi a avea tăria selecţiei, forţa de a nu fi indiferent, puterea de a nu ezita după aceea, aceasta pare mai înţelept şi în cele din urmă, mai folositor pentru muzică, mai uman.

MARC CHAGALL: Figură din baletul „Pasărea de foc" de Strawinsky (New-York — 1945) ▶

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUIGI NONO

Necesitatea și posibilitatea unui nou teatru muzical

În această comunicare mă voi referi îndeosebi la următoarele puncte:

1. Posibilitatea existenţei unui teatru muzical ca teatru de idei;
2. Evoluţia concepţiei teatrale;
3. Aprecierea elementelor de autentică noutate în teatrul muzical al secolului al XX-lea;
4. Formarea unei noi experienţe teatrale.

E firesc ca în zilele noastre să reapară problematica unui teatru muzical, fie numai prin contradicţia termenilor şi a intenţiilor.

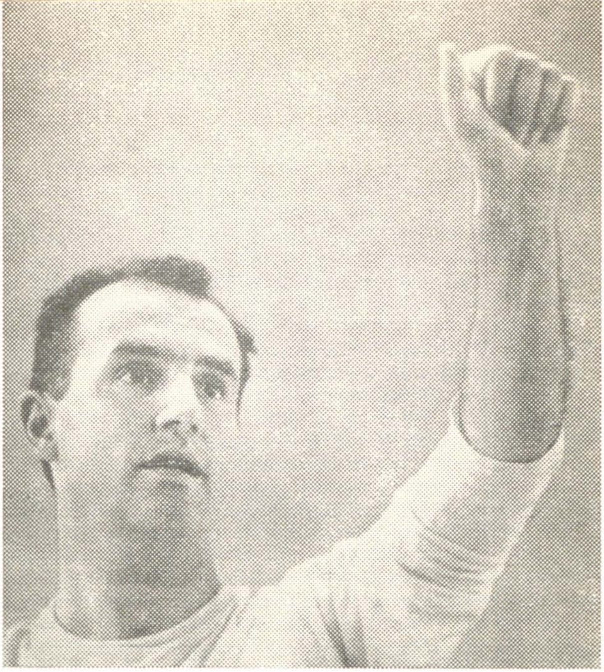
Această problematică reapare ca o consecinţă complexă a unei posibile întîlniri formative în noile metode de creaţie lingvistico-expresive ale fiecărei arte de azi; şi în raportul determinat între concepţia şi verificarea lor socială.

O întîlnire deci, în care muzica, pictura, poezia şi dinamismul scenic, în dimensiunile lor actuale, contribuie nu la o sinteză a artelor (care, caracterizată printr-o însumare unitară, ar stabili o simplă corespondenţă între sunet, culoare şi mişcare), ci la o nouă libertate, necesară fanteziei ei creatoare. Interdependenţa permanentă între diferitele elemente constitutive ale teatrului însuşi merge astfel pînă la înfrîngerea despotismului univoc al unei singure componente asupra celorlalte: muzica asupra textului şi a scenei.

Astfel, teatrul muzical reapare în discuţie nu ca « dernier cri », aşa cum se exprimă Niccolò Castiglioni în ancheta referitoare la problemele muzicii contemporane (iată de ce acest muzician trezeşte bănuiala unei mentalităţi a la Dior, destul de îndepărtată de o conştiinţă critico-creatoare).

Prin urmare nu mai poate fi vorba de o dependenţă în cadrul colaborării: întîi textul, apoi muzica şi la urmă regia, adică realizarea scenică şi muzicală

https://biblioteca-digitala.ro



(ca şi cum am avea un produs prefabricat în elementele sale — montat bucată cu bucată), ci de o participare directă şi simultană.

Prin această participare un colectiv de muncă provoacă, în interdependenţa individualităţilor tehnico-umane diferenţiale continue raporturi şi opţiuni cît se poate de pregnante, tocmai datorită concursului de împrejurări singulare, eliberate şi potenţate în acest fel.

E limpede că unei asemenea condiţii îi e cu totul străină acea nivelare, quasi anulare a individualităţii, datorită unui fel de planificare rău înţeleasă a ipotezei civilizată viitoare, aşa cum se pare că înţelege, laolaltă cu alţii, Umberto Apollonio, strecurînd prin contrabandă şi o frînă de natură teologică.

În actuala contradicţie a termenilor şi intenţiilor — de la « Originales Theater » la « Instrumentales Theater » sau la « happenings » — socotesc necesar să precizez nu numai perspectiva actuală, ci şi acea linie de derivaţie aleasă, şi declarată de mine cu hotărîre la labirintul diferitelor experienţe teatrale ale acestui secol.

Pentru că nimic nu se naşte la întîmplare sau în condiţii de « tabula rasa ».

Iar noul nu se determină printr-o simplă autoproclamare, şi nici într-un mod mecanicist, printr-o aducere la zi din punct de vedere tehnic.

Căutarea şi indicarea explicită în unele evenimente ale trecutului, etapele succesive ale unei dezvoltări operante şi azi, răspunde necesităţii de a şti « de unde venim », pentru a putea înfrunta şi opera în actualitate cu conştiinţa critică.

În schimb, dacă pentru alţii, mai ales pentru nişte şmecheri amatori de etichetări grăbite, toate acestea pot duce la răstălmăciri, chiar şi dintre cele mai puerile, ca « o întoarcere ». Fie şi aşa : trîndăvească în penibila lor manie !

https://biblioteca-digitala.ro

De ce şi pe ce argumente intenţionează să se bazeze, pe de o parte, lipsa de perspectivă a unui teatru muzical inovator, sau, pe de altă parte, să se limiteze contribuţia înnoitoare, mai ales în timpurile noastre?

Un răspuns se găseşte, generic ce-i drept, dar fundamental, în restaurarea de tip « belle époque » — ca să folosim expresia lui Italo Calvino — pe care o operează de ani de zile în moduri diferite, şi de atîtea ori necruţătoare, narcisiac, în contemplarea de sine însăşi.

Se pot constata două momente ale unui asemenea narcisism, ce corespund unul altuia în contrapunerea lor: pe de o parte, acel umanism care, deplîngînd « golul sufletesc », se opune indignat unei presupuse materialităţi a tehnicii actuale (frînă sesizabilă îndeosebi în Italia); pe de altă parte, acele poziţii ce atribuie exclusiv ştiinţelor şi tehnicii capacitatea de a cunoaşte adevărul, şi împing toate celelalte activităţi omeneşti în cercul sentimentului sau în orice caz al problemelor lipsite de o semnificaţie cognoscitivă, creînd astfel între ştiinţă şi alte domenii o ruptură tot atît de absolută şi primejdioasă ca şi dualismul afirmat de umanismul-spiritualist. Această ruptură provoacă uşor preferinţa pentru tehnicile luate ca scopuri în sine, în afara oricărei posibilităţi de-a avea viziunea globală a lumii.

Proslăvirea procedeelor pur tehnice constituie o atitudine ce îi farmecă pe neofiţii pretinşi obiectivişti, în timp ce se consideră sustraşi oricărei contaminări ideologice, pînă la urmă se demască, chiar şi fără să-şi dea seama, drept complicii şi instrumentele unei bine determinate ideologii: aceea a neocapitalismului. (De altfel, azi a fost definitiv demonstrată inexistenţa pretinsei neutralităţi ideologice a poziţiilor de tip neopozitivist, ale căror implicaţii filozofice, clare şi determinate, au fost stabilite. În această privinţă, trimit la « Filozofie şi filozofia ştiinţei » de Ludovic Geymonat).

Opera a murit! proclamă unii, considerîndu-se încheiată *ipso facto* orice nouă posibilitate teatrală, în timp ce alţii contrabandează restaurarea prin neoclasicism, neodadaism, gîdilînd plăcut epiderma salonardă, cu totul lipsiţi de acea tensiune umană şi de acea încărcătură anarhică specifică dadaiştilor din 1916 ca şi prin neogeometrisme de o falsă şi nostalgică armonie. Se încearcă sprijinirea şi prelungirea — prin aducerea la zi a enunţărilor — monopolului cultural aparţinînd unei partide aproape complet vlăguite.

Desigur, o anumită concepţie s-a sfîrşit, ba chiar, încetul cu-ncetul mai multe concepţii succesive s-au epuizat, dar nu teatrul muzical în continuitatea de dezvoltare a raportului său cu istoria şi cu societatea.

E adevărat, a apus o anume epocă istorică, ale cărei exigenţe se regăsesc şi în limbajul tehnico-structural, în forma, în semnificaţia, în funcţia socială a operei tradiţionale.

Datorită cărui mister însă, vremurilor contemporane li se exclud urgenţele, temele, proprietăţile lingvistice pentru o expresie-mărturie a noastră şi în teatrul muzical?

Oare pentru că viaţa noastră se desfăşoară arcadic, îndepărtată de ciocnirile de idei, de tragediile omeneşti, de entuziasme, de iubiri, de lupte, de prezenţe noi şi, ca să se justifice recurge la teme evazive, arcadice, medievale, la arcele lui Noe şi la alte mituri ale unor civilizaţii dispărute, la un baroc al secolului XVII, mai mult sau mai puţin travestite, dintr-un sens de reacţie nostalgică sau dintr-o complice subordonare la convenienţele unei anumite societăţi?

Desigur, farmecul lui « belle époque » e o seducţie împăciuitoare şi corupătoare; în consecinţă, nu are nimic de împărţit cu entuziasmul dezlănţuit şi constructiv pentru un nou teatru muzical.

https://biblioteca-digitala.ro

Ideile au valoare, susţin unii, numai dacă sînt rezolvate în structurile de formă; astfel, ceea ce contează nu sînt ideile, ci limbajul, « modul de a forma »

Aceste atitudini ascund o veche şi echivocă distincţie între adevărul conţinutului şi adevărul formei : în realitatea operei de artă, însă, e imposibil să se disocieze momentul formal al ideii obiectiv exprimate în formă ; aşa cum ne dezvăluie Galvano Della Volpe, nu se poate separa — la modul crocian — imaginea de conceptul şi semnificaţia intelectuală a imaginii.

Nu e vorba prin urmare, de a opune diferitelor formalisme o atitudine conţinutistă, ci de a afirma indisolubilitatea obiectivă a formei şi ideii, prin depăşirea oricăror contrapuneri abstracte între artă şi adevăr.

Aşadar :

— teatru de idei, de luptă, strîns legat de certa, frămîntata înaintare spre o nouă condiţie umană şi socială de viaţă ;

— teatrul total angajat, atît pe plan structural lingvistic, cît şi pe cel social : de la muzician, scriitor şi pictor, de la regizor pînă la ultimul electrician şi maşinist de scenă, ca factori operanţi şi inovatori în respectivul element lingvistic, conştienţi de noile posibilităţi şi necesităţi tehnice la dispoziţia lor, responsabili pentru opţiunile precise în actuala situaţie umană, culturală şi politică ;

— teatrul de situaţii, conceput de Sartre în opoziţie cu teatrul psihologic, ce trebuie depăşit (despre care a vorbit Squarzina) ;

— teatru al conştiinţei, cu o nouă funcţie socială : publicul nu se mărgineşte să asiste pasiv la un « ritual », implicat şi fermecat din motive mistico-religioase sau evazionist-culinare şi pasionale, ci, pus în faţa unor opţiuni precise — aceleaşi care au făcut posibil rezultatul expresiei teatrale — este provocat să dobîndească o conştiinţă proprie şi să opereze activ opţiunile sale, neîndrumîndu-l spre categorii estetice propuse şi rezolvate în mod abstract sau spre momentane speculaţii de joc deschis, hotărîndu-le în raport cu viaţa.

Opera în concepţia sa, aşa cum a ajuns la noi prin tradiţie, desvăluie, printre altele, aceste caracteristici formale :

1. detaşare fixă şi diferenţiată, pe două planuri, între public şi scenă, ca în biserică între credincioşii, care asistă şi cel care oficiază slujba ;

2. cele două dimensiuni ale operei, cea vizuală şi cea sonoră, sînt realizate într-un raport primitiv, datorită căruia « văd ceea ce ascult, şi ascult ceea ce văd »;

3. elementul scenico-vizual, formă, lumină, culoare, static, în funcţie pur ilustrativă a situaţiei cîntate ;

4. raportul între canto şi orchestră se dezvoltă univoc, ca între vorbire şi coloana sonoră a unui film, astăzi poate versiunea industrializată a operei tradiţionale ;

5. un unic centru focal al perspectivei, atît pentru elementul vizual, cît şi pentru cel sonor ; în consecinţă : blocarea posibilităţii de a folosi raportul spaţiu-timp.

Din aceste constatări se poate uşor vedea cum o asemenea concepţie particulară a operei rămîne legată, la interval de secole, de o origine rituală străveche, peste care într-o anumită epocă s-a suprapus statica perspectivă catolică, cînd s-a stins dezbaterea liberă şi deschisă, fie şi de natură eretică, ntre autori şi publicul catolic.

Să luăm în considerare în ce măsură detaşarea dintre public şi scenă, existentă şi astăzi în teatre, a fost orientată, în afară de practica liturgică, şi de reprezen-

https://biblioteca-digitala.ro

tarea misterelor religioase şi a reprezentaţiilor sacre, în Evul Mediu tîrziu, pe scene fixe ridicate în pieţe, în jurul cărora se aduna publicul.

O documentare, printre altele: gravura *Ecce Homo* de Lucas von Leyden din 1510; ea înfăţişează limpede situaţia.

În felul acesta, se anula acel raport social, care, şi în situaţia reprezentaţiilor sacre în mişcare, se stabilise spontan, în aer liber, între acţiunea scenică, cu un conţinut bine precizat, şi posibilităţile publicului neselecţionat şi neîmpărţit din punct de vedere economic sau pe caste. Aşa cum se va întîmpla, şi se mai întîmplă încă în multe ţări, cînd acţiunea scenică e transportată în locuri închise.

Centrul focal unic, dislocarea pe două planuri a publicului şi a scenei şi statisticitatea scenei însăşi aveau pe atunci o justificare teologică şi practică, corespunzătoare deci unei structuri sociale precise.

În devenirea unor noi structuri şi în dezvoltarea gîndirii ştiinţifico-umaniste a acestui secol, e logică necesitatea unui teatru muzical viu în cultura noastră.

Începuturile au şi avut loc, dar n-au fost încă relevate.

Şi e greu de înţeles cum se face că Ferruccio Busoni, care în călătoriile şi întîlnirile sale trebuie să fi avut mai mult de o ocazie pentru a capta simptomele unei noi realităţi teatrale — încă din 1921 îşi nedreptăţeşte intuiţiile, de altfel geniale, afirmînd: «Reînnodîndu-se la vechiul ei mister, opera trebuie să ia aspectul unei ceremonii în afara vieţii cotidiene, semi-religioase, elevate; în acelaşi timp va trebui să fie însufleţitoare şi distractivă . . . aşa cum biserica catolică . . . ştie să folosească muzica, costumele, coreografia, cu inteligenţă şi adesea cu un rar bun simţ, pentru a dobîndi un rezultat în parte mistic, în parte teatral ».

Între 1908 şi 1913, Arnold Schoenberg compunea *Drama mit Musik; Die glückliche Hand* (« Mîna fericită ») care, reprezentată în 1924 la Viena şi în 1954, prost, la Köln, rămîne în continuare ignorată din punct de vedere scenic.

Şi e vorba de punctul de plecare al unei concepţii moderne despre teatrul muzical.

Fireşte, e raportat la acea mare reînnoire artistică înflorită la München, în Bavaria, către 1912, în jurul grupului « *Der blaue Ritter* » ; în general, lumea se limitează să-l aprecieze mai ales textul, în cadrul unei creaţii tipic expresioniste.

Eticheta e superficială, înlesnind din plin lenea interpretativă. În realitate, se neglijează raportul dinamic între nevoia revoltei, a polemicei care-şi pune pecetea pe ambianţa culturală şi pe consecinţele stilistico-tehnice, pe care Schoenberg simte necesitatea să le tragă.

Şi, de fapt, în această « dramă », cîntecul şi acţiunea mimată alternează, dezvoltîndu-se simultan, dar nu ca ilustrare reciprocă, ci fiecare caracterizînd independent situaţii diferite.

Astfel începe destrămarea schemei, « văd ceea ce ascult, ascult ceea ce văd », amplificînd folosirea dimensiunii vizual-sonore. Element ambivalent, corul îndeplineşte pe scenă o dublă funcţie: sonoră şi pur vizuală, culoare-formă; în cazul din urmă, nu cor-figuraţie, aşteptîndu-şi rîndul să cînte, ci integrat în scenografie şi transformat în formă-culoare-lumină, în folosirea autonomă şi simbolică a acestor elemente, bine precizate în partitură.

Un rezultat: nu, pur joc abstract, cum trebuie socotit, de pildă, baletul *Der Klang* (« Sunetul ») al lui Kandinski, scris în 1912, ci o dinamizare expresivă a textului prin relaţiile variat instaurate între componentele scenico-muzicale, care nu mai sînt folosite unidirecţional.

https://biblioteca-digitala.ro

Astăzi, cu actuala tehnică scenică e posibil să se realizeze desăvîrşit această genială partitură, realizare ce se lasă încă aşteptată.

În 1932, Schoenberg îşi lasă neterminată, la sfîrşitul actului doi, *Moses und Aaron*, o operă în trei acte.

A-propos de ideea exprimată în această operă. Nu e vorba de contradicţia schematică între gîndire şi acţiune — aşa cum o înţeleg mulţi — ci de căutarea unei structuri sociale. În acest caz, referirea nu se limitează exclusiv la poporul ebraic, ci devine o mărturie tragică a disperatei situaţii germane din 1932, aproape înfierată de nazism. După cîţiva ani, Schoenberg compune actul al treilea, tragedie ce decurge din finalul actului al doilea: *Un supravieţuitor al Varşoviei.*

Pentru această grandioasă concepţie, Schoenberg a trebuit să considere şi să folosească o nouă dimensiune spaţială a elementului sonor, pînă atunci centralizat în orchestră şi pe scenă.

În scena întîia a actului I, Schoenberg indică pentru vocile corului vorbit, pe 4 şi pe 6 diviziuni («Voce din Mărăciniş »): «E posibil să vorbească dindărătul scenei, izolate unele de altele, fiecare la cîte un telefon, direct conexate de difuzoare plasate în sală, astfel încît să nu se unească decît în sală ».

Încă în oratoriul *Jakobsleiter* (« Scara lui Iacob »), Schoenberg se gîndeşte la utilizarea unor diferite surse sonore chiar în sală. Într-o notă cu privire la ideea finală a oratoriului, indica în 1921 : « Încep de pe podiu soliştii şi corul; apoi, puţin cîte puţin, tot mai accentuat corurile îndepărtate în orchestrele îndepărtate, astfel că la sfîrşit muzica să se răspîndească în sală din toate părţile ». (Prin coruri şi orchestre îndepărtate — *Ferchoere* şi *Fernorchester* — Schoenberg înţelege corurile şi grupurile orchestrale separate de scenă şi legate prin microfoane de grupurile de difuzoare situate în diferite locuri ale sălii.)

Centralizarea de perspectivă a unei unice surse sonore — orchestră-scenă — era astfel destrămată, prin posibilitatea de folosire a unor diferite surse dislocate în felurite locuri din sala-teatru.

E uşor să recunoaştem în aceasta o dezvoltare actuală a practicii corurilor frînte de la 1500. (A-propos : ar fi cît se poate de dorit un studiu-cercetare asupra unei asemenea practici muzicale, studiu întreprins cu criterii riguroase pentru a analiza raportul existent pe atunci între concepţia muzicală şi realizarea prin izvoare acustic difuze, folosite nu numai în Domul din Treviso şi în San Marco, ci, desigur, şi în alte locuri, fie în aer liber, fie în săli din Veneţia).

În afară de reconstituirea unui astfel de raport dedus din muzicile şi din particularităţile acustice aparţinînd unor anumite arhitecturi, ar fi necesară o documentare posibilă printr-o cercetare la arhiva de stat din Frari. (Eventual, o propunere tematică pentru fundaţia Giorgio Cini.)

Dezvoltarea recentă a electroacusticei sporeşte mult posibilităţile de realizare pentru o concepţie spaţială cu mai multe izvoare sonore.

Pe de o parte, astfel se dovedeşte adevărul intuiţiei lucrului deja conceput; pe de altă parte, se eliberează şi mai mult fantezia creatoare pentru noi exprimări ale zilelor noastre, cu tot regretul pentru cel care bocesc la căpătîiul « golului sufletesc », şi în acelaşi timp pentru cei care limitează prezenţa umană identificînd-o cu « armonioasa obiectivitate materială » a unui instrument, lăsat adesea să sune în gol.

Lulu, capodoperă a lui Alban Berg, şi *Prizonierul*, operă focală a lui Luigi Dallapiccola, în care se şi prezintă elementele unui teatru de situaţii, constituie

https://biblioteca-digitala.ro

etapele succesive în concepţia modernă a teatrului care ajunge pînă în zilele noastre.

Aproape simultan şi alţi muzicieni au dat viaţă unei experienţe particulare, însemnate nu atît prin problemele de limbaj tehnico-muzical cît prin modernitatea ideilor şi a luptei teatrului lor: Bertolt Brecht le-a fost stegarul.

Mă refer la Kurt Weil, mai ales la compoziţia sa *Aufstteg und Fall der Stadt Mahagonny* (« Măreţia şi decăderea oraşului Mahagonny ») din 1929; la Hindemith din *Das badener Lehrstueck von Einverstaemdniss* (« Lecţia din Baden despre înţelegere ») din 1929; la Hans Eisler din *Die Massnahme* (« Măsura ») din 1930; la Paul Dessau: *Die Ausnahme und die Regel* (« Excepţia şi regula ») din 1930; la *Das Verhoer des Lukulus* (« Interogatoriul lui Luculus ») din 1939; la *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (« Domnul Puntila şi sluga sa Matti ») din 1960.

Pe aceste două linii, teatrul muzical se emancipa — în prima jumătate a secolului — de concepţia operei tradiţionale, participînd la acele instanţe înnoitoare de structuri sociale şi artistice determinate în timp.

Unei concepţii esenţialmente statico-teologice a operei tradiţionale europene (unic foc vizual — unică sursă sonoră — raport liturgic între public şi scenă, totul determinat în mod rigid, zămislit parcă de « mecanica cerească » a lui Newton) îi ia locul o concepţie dinamică de raporturi schimbătoare (mai multă bogăţie de dimensiuni şi elemente pentru compoziţia teatrală — în consecinţă, lărgire a capacităţii active a publicului — izvoare vizuale şi sonore răspîndite şi posibile în toată sala — liberalizare, pînă la urmă. a raportului spaţiu-timp, filiaţie de data aceasta nu newtoniană, ci cel mult einsteiniană).

În antiteză cu construcţiile statice, adevărate culise, ale teatrului lui Tairov, Meyerhold îşi bazează teatrul pe mişcarea diferitelor elemente, exploatînd în sfîrşit tridimensionalitatea scenei prin aparate şi schelării constructiviste, capabile chiar să se mişte ele înşile.

« Sensul teatrului nu era în cadru, în atmosferă, în dialog, în lumini, ci în mişcare: un simbolism motoric ».

O paralelă cu dinamizarea expresivă a *Mîinii fericite* de Schoenberg se impune de la sine.

Se elimină, simultan, detaşarea între public şi scenă, deplasîndu-se acţiunea scenică în mijlocul publicului, transformînd publicul în actor, atît înăuntrul teatrului însuşi, cît şi în aer liber.

1. În aer liber: teatru de masă în mişcare, nu circumscris într-o piaţă sau într-un stadion. Prin el însuşi publicul, deplasîndu-se în marile pieţe ale Leningradului, unde se desfăşura succesiv acţiunea « asaltul Palatului de Iarnă », se transforma în potopul uman ale marilor zile ale revoluţiei.

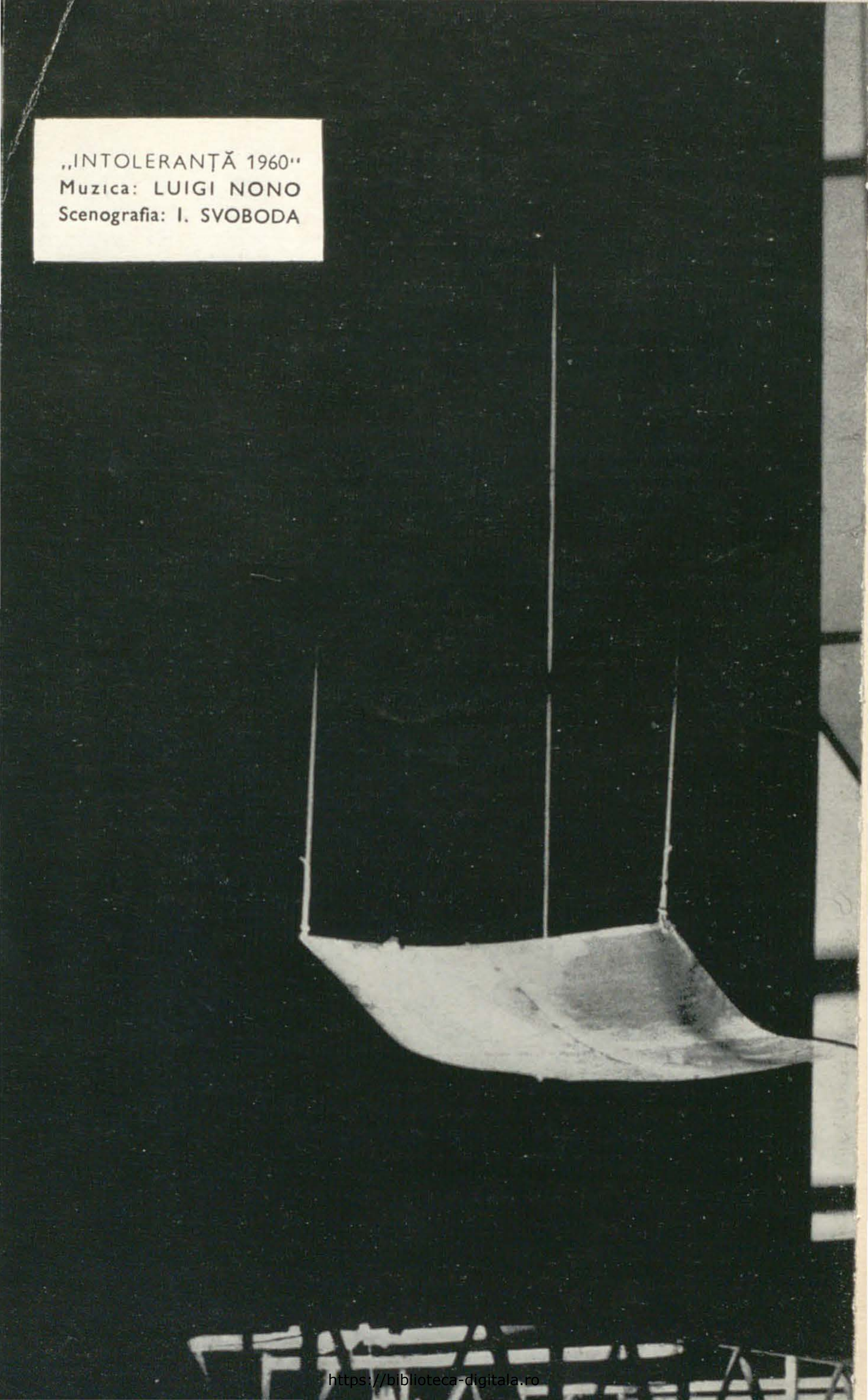
Adevărat teatru de avangardă, pentru că « plecînd de la sarcini ideologice, care iau locul străvechiului conţinut sacru sau mitologic—în cazul acesta reprezentaţia sacră — se circumscrie într-o situaţie revoluţionară ».

2. Înăuntrul teatrului: teatru în teatru, aşadar.

Pirandello, inovator poate încă nedescoperit în Italia (iar Squarzina a arătat motivele unei actualităţi pirandelliene), şi marea experienţă a teatrului politic al lui Piscator la Berlin în 1933. (Neobişnuit exemplu de documentare, oferit de editurile italiene. Referitor la experienţele fundamentale ale teatrului modern, s-au tipărit la Einaudi, în traducere *Das politische Theater* a lui Piscator, o lectură pe care o recomand celor care doresc să aprofundeze acest moment)

A-propos de teatru în teatru: în comedia în trei acte *Motanul încălţat*, scrisă de Ludwig Tieck în primele decenii ale secolului al XIX-lea, acţiunea

https://biblioteca-digitala.ro



„INTOLERANȚĂ 1960"
Muzica: LUIGI NONO
Scenografia: I. SVOBODA

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

se desfăşoară pe scenă şi în stal: aici, cîţiva actori întruchipează realmente publicul, comentînd acţiunea scenică, chiar în timpul desfăşurării acesteia, discutînd între ei şi certîndu-se asupra tîlcului acestui basm pentru copii. Şi pauza, astfel, cu discuţiile asupra celor ascultate şi văzute este compusă şi inserată de autor în acţiune.

Iată o altă demonstraţie a acelui fenomen în artă prin care o concepţie sau o anumită tendinţă apar, apoi dispar o vreme pentru a-şi reînfăţişa propria sa problematică în lumina noilor dezvoltări determinate de exigenţele unor structuri sociale în devenire. (Ca exemplu recent de reluare a unor elemente apărute sau semnalate în istoria formelor, se poate eventual cita *Momente* de Stockhausen: în această compoziţie este inserat momentul intrării directorului şi aplauzele publicului, « executate » şi de către orchestră, repropunînd astfel o recuperare a timpului reprezentat afară, asimilabil celui a lui Tieck. Alt exemplu: raportul dintre corurile frînte de la 1500 şi muzica spaţială actuală.)

Dar azi? Ca exemplificare la ceea ce dintru început a enunţat ca premisă pentru un nou teatru muzical, în locul, deci, al unei colaborări *a posteriori*, o participare directă şi simultană în interdependenţa unor individualităţi tehnico-umane diferenţiate (muzician, pictor, regizor). Mă refer acum la o experienţă recentă.

În luna mai a anului 1962, într-un grup de prieteni veneţieni, am hotărît să dăm viaţă, într-un fel oarecare pe planul artei, solidarităţii noastre faţă de spanioli, care în acea perioadă se băteau în mari greve împotriva regimului franchist. Întîlnirile noastre au dat naştere unui colectiv de muncă, alcătuit dintr-un pictor, un regizor, un literat-actor, un muzician, cîţiva organizatori culturali.

Din pricina timpului limitat, s-a hotărît, înainte de toate să se folosească materiale vizuale şi sonore existente, în loc să creem altele din nou.

Am hotărît să realizăm totul în aer liber.

În campo S. Angelo trebuiau să se fixeze 4 ecrane cu 4 aparate de proiecţie în 4 puncte diferite nesimetrice.

Elementul vizual era diferenţiat, în material, în 4 tipuri:

1. 25 de dispozitive după *Guernica* — original şi studii pregătitoare — de Picasso;

2. trei filme documentare despre Spania, dintre care unul de Bunuel;

3. 40 de diapozitive în culori — roşu, galben, violet: culorile drapelului miliţiei republicane — cu inscripţia titlurilor cîntecelor ce urmau să fie folosite în acea seară.

În alte 4 puncte diferite ale pieţei urmau să fie plasate 4 grupuri de difuzoare conexate la 4 microfoane.

Elementul sonor era astfel diferenţiat în material:

— un crainic, cu scurte relatări istorice intercalate;

— 4 voci alternate în lectura unor texte poetice despre Spania;

— cîntece din războiul civil şi ale noii rezistenţe spaniole.

Aşadar, prin cele 4 diferenţieri ale elementului vizual şi sonor, prin dispunerea de 4 izvoare vizuale şi sonore variat răspîndite în spaţiu, s-au determinat două posibilităţi de realizare: fiecare material diferenţiat fix, de la început pînă la sfîrşit, în acelaşi izvor, sau circulînd în spaţiu. Adică: diapozitivele lui Picasso sau cîntecele, mereu cu aceeaşi localizare, pe acelaşi ecran — diapozitivele, mereu la acelaşi grup de difuzoare — cîntecele, în mod schematic, sau o răspîndire succesivă şi chiar simultană la toate cele 4 izvoare.

https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul primei posibilităţi, raportul timp-spaţiu ar fi rămas blocat; blocînd fiecare element ca într-un teatru cu un singur centru focal, în timp ce în cadrul celei de-a doua posibilităţi, această unilateralitate urma să fie depăşită.

Pentru compoziţia totală, bazată pe alegerea de elemente-materiale (şi subliniez termenul de compoziţie, deosebindu-l de pregătirea materialului în sine) era de stabilit între 4 metode diferite:

1. Regizorul fixa la masă, în cele mai mici amănunte, succesiunea şi simultaneitatea temporală şi spaţială între diferitele materiale ale elementului vizual şi sonor, şi între cele două elemente înseşi. Adică: să fixeze dacă într-un anumit moment era nevoie de proiectarea unei fotografii a lui Robert Capa pe ecranul 3 sau dacă ea trebuia proiectată pe toate 4; singură pe un ecran — în timp ce pe celelalte 3 se proiectau, succesiv sau simultan, un diapozitiv de Picasso — o fotografie a lui Antonio Machado, şi un text de Jesus Lopez Pacheco. În plus, să fixeze raportul cu elementul sonor. În acest caz, execuţia-realizare ar fi fost în mîna tehnicienilor.

2. Să se fixeze cîteva puncte de racord şi de întîlnire, lăsîndu-se altele pe seama improvizaţiei, direct în execuţie, regizorului, pictorului, literatului, muzicianului, obligaţi în acest fel, să-şi desfăşoare fiecare propriul rol, reacţionînd imediat unul faţă de celălalt. De exemplu: în timpul ce documentarul lui Bunuel, proiectat pe un ecran, constituia punctul de referinţă fix, alte materiale vizuale şi sonore trebuiau să fie hotărîte pe moment, de către cei 4 colaboratori, în raport cu documentul însuşi.

3. Să se fixeze momentele de început şi duratele vizuale şi sonore ale diferitelor materiale, aşa încît fiecare din cei 4, acţionînd în interdependenţă, să-şi expună materialele în cuprinsul duratelor prestabilite. Expunerea materialelor trebuia să fie clară. În acest caz, e posibil să se creeze raporturi inedite între materiale diferite; rezultate care, în schimb, dacă ar depinde de alegerea unui singur individ în loc să depindă de interacţiunea creatoare între cei 4 colaboratori, s-ar putea constitui în perspectivă unidirecţională. (Acestei limitări, mi se pare, Squarzina i se supune încă atunci cînd propune autorul-regizor univoc şi, în mod de-a dreptul paradoxal, în domeniul muzical, Karajan, printre atîţia alţii, în cazul cînd el însuşi îşi asumă regia, condiţionînd posibilităţile scenice din punct de vedere dirijoral.)

Nu e vorba de o autogeneză din partea materialului, ci de o participare directă şi simultană, activă şi reactivă, a unor individualităţi tehnico-umane diferenţiate.

4. Folosirea metodei ilustrate la punctul precedent, considerînd-o însă nu ca un rezultat final, aşa cum speculează astăzi teoreticienii operei deschise, ci ca moment preliminar şi propedeutic, cu alte cuvinte ca moment-studiu şi cercetare esenţialmente de încercare. Alegînd, astfel, între rezultatele tehnico-expresive obţinute, să le fixăm într-o formă precisă.

Personal, consider această metodă din urmă, drept cea autentică pentru conştiinţa creatoare, atunci cînd e bazată pe colaborarea mai multora. Faţă de un teatru închis, această realizare în aer liber permitea o mai mare libertate în răspîndirea spaţială a surselor sonore, dar mai ales folosirea unor diferite surse vizuale.

Într-adevăr, într-un teatru închis — cel puţin aşa cum fiinţează şi în prezent şi cum continuă să fie conceput şi construit în mod abstract, pornind de la o problematică modernă, fără a ţine seama nici măcar de indicaţiile date de Gropius, de Monar sau de Weininger printre alţii — e posibilă o oarecare sono-

https://biblioteca-digitala.ro

rizare spaţială. mulţumită instalaţiilor electro-acustice care ne stau astăzi la îndemînă, dar folosirea diferitelor surse vizuale devine foarte grea, dacă nu imposibilă. Aceasta şi în raport cu publicul obligat din punctul de vedere al locului şi, prin urmare, al vizualităţii.

În raport, în schimb, cu publicul teatrului în aer liber, aşa cum l-am descris adineaori, campo St. Angelo ar fi oferit aceste posibilităţi: eliminarea discriminării sau a ritualului existent încă, de exemplu, la teatrul « La Fenice ». E limpede, de fapt, că acest teatru colectiv ar trebui să fie oferit publicului de către societăţi sau de către particulari. Mai mult, nu văd de ce Bienala, conexîndu-şi manifestările o dată pe an, sau din doi în doi ani, nu s-ar putea face promotoarea unui grup format dintr-un pictor (sau sculptor) — un scriitor (sau poet) — un muzician şi un regizor, pentru un nou tip de teatru în aer liber.

În actuala incertitudine — aşa cum a dezvăluit Squarzina — şi în barocele încercări de deshumare, ar fi o iniţiativă culturală de o foarte largă amploare.

In campo S. Angelo n-ar fi trebuit să existe scaune sau alte lucruri asemănătoare. Publicul putea să intre în spectacol, să se răsucească, să asculte, să vadă, să rămînă sau să plece, necondiţionat de loc sau cîmp vizual, ci activ în alegerea sa din tot ce i se prezenta în mod succesiv sau simultan.

Dacă ne gîndim la cantitatea, la varietatea, la complexitatea materialului acustic şi vizual pe care noi, conştienţi sau nu, îl înmagazinăm psihofiziologic în fiecare zi, la potenţarea în consecinţă a capacităţii noastre respective, deci gnoseologice, a realităţii, chiar şi în simultaneitatea ei, ne vedem siliţi să ne întrebăm uimiţi de ce ne condiţionează şi acum obişnuinţa: văd ceea ce ascult, ascult ceea ce văd, şi limitarea de perspectivă a unui unic focar vizual şi sonor.

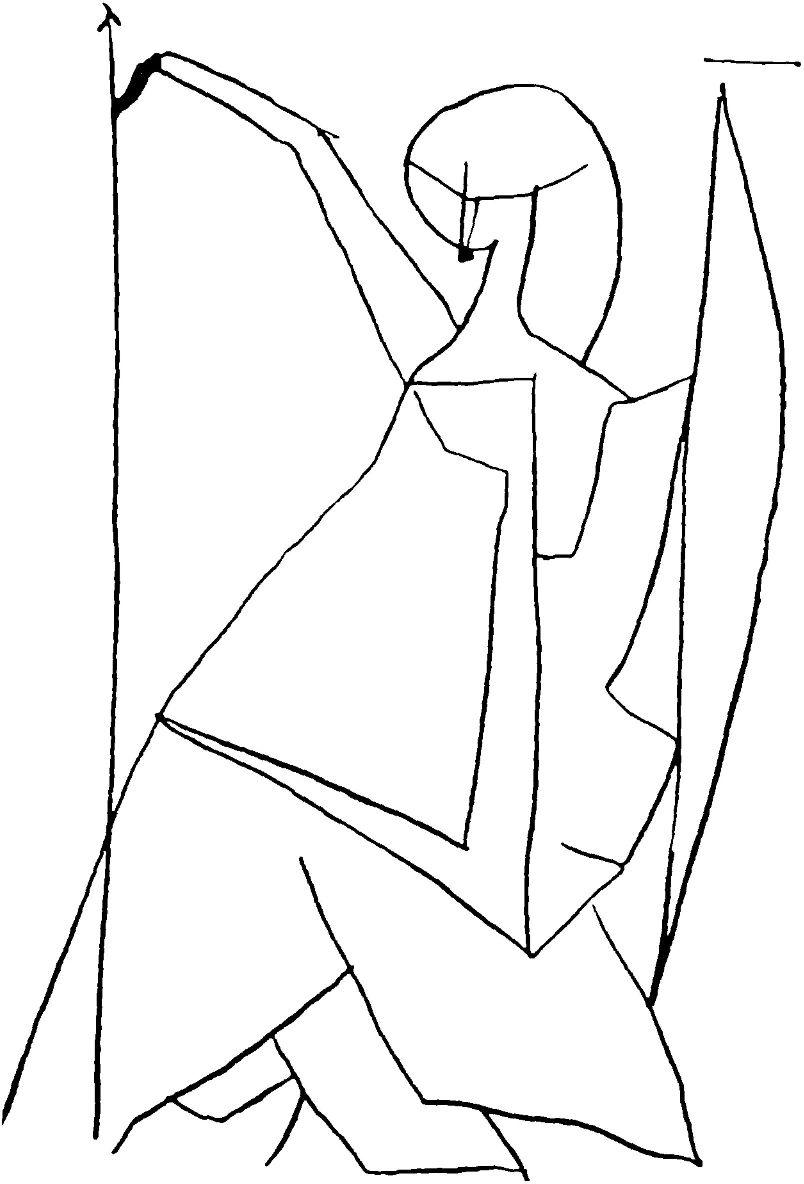
Un exemplu, nu atît de banal pe cît pare: posibilitatea de a urmări la radio cronica unei partide de fotbal şi simultan, la televiziune, o partidă de baschet, fără nici o interferenţă în autonomia celor două dimensiuni, vizuală şi sonoră.

Dacă *Intoleranţă 1960* m-a dus să colaborez la experimentul din campo S. Angelo, acesta, la rîndul lui, mi-a oferit noi argumente pentru propria convingere în favoarea unui nou teatru muzical încă în devenire.

Uitasem: realizarea practică din campo S. Angelo ne-a fost interzisă de chestorul poliţiei din Veneţia. Şi aceasta poate fi o contraprobă pur politică a valabilităţii acelei experienţe culturale, la care noi n-am renunţat.

Teatrul muzical e încă în desfăşurare. Necesitatea hotărîtoare este: a comunica. Noi situaţii omeneşti bat zorite la porţile expresiei.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

WOZZECK

sinteză a muzicii în secolul XX

« Am avut întotdeauna o oarecare încredere în genul operei. Cred că din ea se va decanta — asemeni corurilor, rezultate din bacchanala antică — o formă mai elevată a tragediei. . . Prin puterea suverană a muzicii și printr-o mai liberă și mai armonioasă solicitare a sensurilor opera predispune sufletul la o receptivitate sporită ».

SCHILLER

I.

Tendințele diverse, adesea antagonice, care străbat contextul muzical european al secolului 20 — de la neoclasicism și expresionism la estetica noilor școli naționale sau serialismului integral — se reunesc în acest punct de confluență esențial care este teatrul liric. *Rînd pe rînd, din nevoia de a cultiva și intensifica într-un fel contactul uman cu marele public, compozitori atît de deosebiți ca Stravinski sau Șostakovici, Britten sau Dallapiccola, Schönberg sau Prokofiev, Alban Berg sau Poulenc se interesează cu egală insistență de genul compozit, mai « direct-accesibil » al operei. Fiecare încearcă, într-o manieră proprie, realizarea unui deziderat unic: aspirația către acel limbaj, puternic ancorat în epocă, capabil să exprime psihicul polivalent și contradictoriu al omului contemporan.*

Trisecularul sistem al gravității tonale — foarte « nou » la vremea apariției sale — perpetua anacronic un univers emoțional exprimat în simetrii de circuit închis; bazîndu-se pe principiul repetării, « clasicele » raporturi funcționale, reprizele tematice, amplele dezvoltări motivice atestă primatul elementului previzibil. Cînd la început de secol « modern », noua școală vieneză *(Schönberg, Berg, Webern) dinamitează « ordinea » bazată pe atracția centrilor tonali, principiul tensiunii și relaxării ca și cel al reprizelor tematice, nu-și mai găsesc întrebuințarea în conglomeratele vertical-armonice sau în structurile melodice dens-polifonice cu care va opera muzica devenită* atonală. *Tradiția se reînnoiește: compozitorii caută cu înfrigurare aducerea în prim-plan emoțional a elementului imprevizibil-transpus formal în « circuite » de factură deschisă.*

Tendința înnoitoare a vremii de a evita perioadele regulate, simetrice, încetățenite în muzică de vechii clasici vienezi, este implicit legată — în genul dramatic *— de îndepărtarea libretului (propriu zis) tradițional — cel mai adesea în versuri rimate — îndepărtare compensată prin dorința de a transpune muzical piese de teatru* în sine. *Dialogul concentrat, mai puțin retoric al teatrului modern convine dinamismului epocii și în plus oferă — virtual — compozitorului posibilitatea găsirii unui stil de « proză » muzicală liberă, de factură oarecum asimetrică.*

← PAUL KLEE — Walkyrie

https://biblioteca-digitala.ro

*Debussy, Richard Strauss abordează pe rînd lucrări de succes ale teatrului contemporan (*Pelléas-ul *lui Maeterlinck,* Salomeea *lui* Wilde, Elektra *lui Hofmannstahl), conferindu-le prin muzică un plus de pregnanță și vitalitate. Lucrările lor se situează încă, în mare parte, pe coordonatele dramei muzicale wagneriene.*

Schönberg prin Erwartung — Așteptare — *(1909) și* Die Glückliche Hand — Mînă fericită — *(1913), și Schreker (*Der ferne Klang — *1912) schițează o încercare de înnoire manifestă mai ales pe planul limbajului muzical. Realismul naiv al subiectelor nu se unește însă cu o prezentare amplă a implicațiilor sociale, limitînd în ultimă instanță întruchiparea muzicală a mesajului.*

În istoria teatrului liric contemporan 14 decembrie 1925, data premierii operei Wozzeck *de Alban Berg *, reprezintă un adevărat moment crucial, care marchează crearea unui prototip de dramă muzicală:* opera de protest social.

II.

« Poetul nu este un profesor de morală; el crează și inventează fizionomii, face să retrăiască epoci trecute: din opera sa, oamenii pot trage aceleași învățăminte ca și din studiul istoriei, ca și din observarea a tot ceea ce se întîmplă în viața de fiecare zi ».

GEORG BÜCHNER

Opera lui Alban Berg se bazează la rîndul său pe o piesă de teatru existentă: este vorba de Woyzeck, *aparținînd romanticului timpuriu Georg Büchner **.*

*Deși cronologic *** fragmentele dramei lui Büchner nu pot fi socotite o piesă contemporană, prin noutatea subiectului însă, forța socială și tratarea prin excelență dramatică, cvasicinematografică,* Woyzeck *se dovedește a fi asemeni tulburătoarelor pagini de proză-poem ale lui Isidore Ducasse, conte de Lautreamont (« Les chants de Maldoror ») un* straniu vizionar. *Depășind net ca forță psihologică și tipologică piesele amintite ale lui Maeterlinck, Wilde, Hofmannstahl (care în pofida unor vagi tendințe realiste și a unui dialog în proză, liber, se situează încă în sfera dramei romantice), vehiculînd « o extraordinară tensiune tragică », lucrarea lui Büchner poate fi —* a posteriori *— circumscrisă ideii de teatru contemporan.*

Intr-o vreme în care majoritatea autorilor dramatici se cantonau în marea, retorica dramă istorică, Büchner ridică probleme de o copleșitoare noutate pentru epoca sa; căci în Woyzeck *se întrepătrund « profetic » unele probleme care la ora actuală au cea mai acută stringență: realism social, existențialism, psihanaliză. Scrisă în stilul sec, mușcător, ironic al romantismului german «disperat», piesa, rămasă în stadiul inform de 27 de scene scurte și disparate, degajă totuși un suflu unitar cu totul aparte; unitate rezidînd mai puțin din continuitatea acțiunii și mai degrabă din semnificațiile simbolice, aproape mitice ale personajelor, grupate abrupt în două categorii « morale » fundamental diferite: pe de o parte* Doctorul *(încarnarea spiritului demonic, rece și calculat machiavelic — ostil oricăror aspirații umane autentice),* Căpitanul *(lașitatea și moralismul filistin),* Tamburmajorul *(instinctul « animalic »); iar pe de altă parte* Marie *(veritabilă și totală victimă a sărăciei) și sărmanul soldat* Woyzeck *(reprezentant tipic al celor oprimați și într-un fel anticipare impresionantă a « umiliților și obidi-*

**** La opera din Berlin, sub conducerea lui Erich Kleiber.***
***** Georg Büchner 1813—1837.***
****** Woyzeck a fost probabil scris între lunile aprilie și octombrie ale anului 1836.***

https://biblioteca-digitala.ro

ților » dostoievskieni). Mai mult de atît însă, în viziunea lui Büchner, Woyzeck ne apare drept un spirit primitiv și inocent, care își asumă responsabilități *cu o fanatică intransigență. Situîndu-se în afara oricărei morale tradiționale, el o iubește pe Marie cu o reală și tandră pasiune. Într-o lume burgheză, ostilă (epoca întunecată a « Sfintei Alianțe » a « Vormärz »-ului lui Metternich) în care doar banii și morala filistină contează (« Vedeți, domnule căpitan, banii, banii. Ce să faci fără bani? Să încerce vreunul dintre noi să-și aducă pe lume copilul într-un mod moral! Sîntem toți făcuți din carne și sînge. Da, dacă aș fi un domn, dacă aș avea și eu pălărie, ceas și monoclu și aș putea vorbi distins, credeți că n-aș fi și eu virtuos? Trebuie să fie ceva frumos să fii virtuos, domnule căpitan. Sînt însă un obidit » . . .) Marie reprezintă pentru el acel punct de reper luminos, acel ideal căruia i se poate dedica întrutotul. Înșelîndu-l cu tamburmajorul « cu piept ca de taur și barbă ca de leu », Marie nu e însă nici pe departe femeia ideală a cărei imagine populează închipuirea lui Woyzeck. Trăind numai în lumina și la căldura acestui ideal absolut și efemer, năruirea acestuia condiționează dezechilibrul total, pulverizarea personalității eroului.*

Nefericirea, umilirea totală a lui Woyzeck este condiționată însă și de aspecte cu certe implicații sociale: ca simplu soldat el este ordonanța căpitanului, deci servitorul acestuia; bolnav fiind, devine cobaiul unui doctor maniac. În drama lui Büchner suferințele celor umili și reduși la tăcere își găsesc în replicele eliptice, brutale ale lui Woyzeck — « acest lov boemian-german al celei de-a patra stări » după cum l-a numit Arnold Zweig — o exprimare dureroasă, violentă: « Oameni ca noi sînt întotdeauna nenorociți . . . în această lume și în oricare alta. Dacă ne vom ridica la cer, vom fi puși acolo să ajutăm la facerea tunetului . . . toate zilele noastre trec în muncă fără sfîrșit . . . asudînd chiar în somn . . . sărman, nenorocit popor ».

Departe de a rămîne o simplă « lecție de morală » Wozzeck *constituie o observație acidă, clinică a societății timpului.*

III

> ***« Am fost foarte surprins cînd acest tînăr delicat și timid a avut curajul să se angajeze într-o aventură care părea sortită eșecului: să compună muzica pentru* Wozzeck*, o dramă de o asemenea extraordinară tensiune tragică, încît părea interzisă muzicii. Mai mult, ea conține scene din viața de fiecare zi, în contradicție, cu noțiunea de operă, care încă depindea de costume stilizate și personaje convenționale. . . »***
>
> **ARNOLD SCHÖNBERG**

Alegînd drama lui Büchner drept libret pentru viitoarea sa operă, Alban Berg dovedește un instinct dramatic sigur. La o privire superficială — am putea fi ispitiți să credem să subiectul se înscrie pe aceeași linie — în cele din urmă degradată prin abuz — a verismului italian. Simpla narare a faptelor, locurilor acțiunii (camera căpitanului, cabinetul doctorului, camera Mariei, strada într-un mic orășel din Boemia, o tavernă etc.) pledează în acest sens. Și totuși o distanță enormă separă această dramă reală *a mizeriei și aspirațiilor ideale înșelate de dramele fictive,* aparente *ale eroilor lui Mascagni, Verdi sau Leoncavallo. In* Wozzeck *fiecare cuvînt, gest, acțiune dobîndește o dublă semnificație: realității sordide, imediate, i se alătură o viziune înfiorată asupra destinului uman. După cum remarcă Antoine Goléa, « acțiunea din* Wozzeck*, plasată într-un mediu cît mai*

https://biblioteca-digitala.ro

realist cu putinţă, întîlneşte climatul marilor opere legendare («Tristan», «Pelléas») pe planul transfigurării poetice».

Din totalul de 23 de scene pe care le cuprindea piesa lui Büchner, în ediţia cunoscută de el, Berg a scris muzica pentru 15. Respectînd în general textul primitiv, adăugînd numeroase indicaţii scenice, compozitorul îşi construieşte libretul condensînd şi unificînd scenele scurte, izolate din piesa lui Büchner, într-o structură coerentă alcătuită din trei acte ce comportă fiecare cîte cinci scene.*

Urmărind o mai mare economie şi concentraţie dramatică, el reuneşte uneori una într-alta mai multe scene, iar alteori reduce numărul personajelor: astfel Margret susţine atît rolul Käthe, din piesă, cît şi pe cel al soţiei hotelierului, în actul III scena 4, Căpitanul şi Doctorul se «substituie» «Primului şi celui de Al doilea cetăţean» iar în actul II scena 4, rolul Andres implică şi replicele rostite la Büchner de «alţi tineri» şi de «un soldat».

Nimic inutil, redondant în libretul astfel constituit. Tragedia înaintează sigur, cu mers implacabil, în progresie accelerată; textul lui Büchner, purificat, capătă virulenţa sporită a unui impresionant reportaj obiectiv, de cea mai aleasă ţinută. Fiecare acţiune îşi asumă astfel o funcţiune specifică în cadrul schemei dramatice tradiţionale (expoziţie, desfăşurare, deznodămînt) în care semnificaţia centrală revine personajului Wozzeck, ridicat la rangul marilor eroi tragici de operă, asemeni lui Orfeu, Don Giovanni sau Othello.

Odată creată, unitatea dramatică condiţiona implicit problema realizării unui edificiu muzical de o cel puţin egală coerenţă şi limpezime structurală.

IV

> ***Formele lui Alban Berg alcătuiesc esenţa operei sale, îi insuflă acesteia spontaneitatea formală atît de caracteristică. Oricît de complexă sau matematică ar fi structura lor, ele sînt întotdeauna forme schematice libere, născute din sentimentul pur şi nevoia de expresie.***
>
> *IGOR STRAWINSKY*

Renunţînd la tonalitate, atonalismul se priva — fatalmente — de obişnuitele mijloace prin care ar fi putut construi structuri muzicale de dimensiuni ample. De aceea sfera compoziţiilor atonale se orientează îndeosebi spre genul miniatural: lieduri, piese pentru pian sau orchestră. În cazul atacării formelor de mai mari proporţii («Erwartung», «Die glückliche Hand», «Pierrot lunaire» de Schönberg) sensul lucrării nu se precizează atît prin muzică cît mai ales prin text sau acţiunea dramatică propriu zisă; în realitate lucrările citate sînt formate dintr-o mare cantitate de secţiuni scurte, decupate, anticipînd esenţa noii dialectici weberniene asupra spaţiului şi timpului emoţional. În cazul lucrărilor atonale, renunţarea la clasicul principiu al tensiunii şi relaxării tonale îşi caută compensaţia în legea «nonrepetiţiei» şi contrastelor temporale — legi ce presupun diferenţieri abrupte de la un acord la alt acord, de la o figură ritmică la alta, implicînd totodată inventivitate constantă şi virtualităţi de variaţie nelimitată.

Cînd în 1914 Alban Berg, avînd experienţa încercărilor anterioare ale lui Schönberg, se hotărăşte să compună Wozzeck, operă de mare întindere, se arată a fi pe deplin conştient de toate aceste probleme; el se întreabă cu înfrigurare cum s-ar putea realiza un grad maxim de coeziune şi unitate structurală fără a recurge la mijlocirea tonalităţii şi posibilităţilor ei. Cu atît mai mult însă, cu cît

**** Este vorba de prima ediţie — fragmentară — din 1879, redactată de Emil Franzos. Ulterior, în ediţia completă publicată de Arnold Zweig în 1923 Woyzeck numără 27 de scene.***

https://biblioteca-digitala.ro

compozitorul vrea să creeze muzical coeziunea dramatică, continuitatea climatului afectiv nu numai în limitele secțiunilor restrînse ci în cadrul unui act și chiar în structura întregii opere.

Soluția — unică — avea să o intuiască cu genială clarviziune Berg în organizarea formală cu totul aparte a operei sale. După cum a recunoscut mai tîrziu însuși compozitorul (în conferința despre Wozzeck ținută în 1929), lucrarea cultivă în mare omnipotenta formă ternară (A—B—A): . . . « Un argument în susținerea acestor afirmații, pot fi unele paralelisme pe care le prezintă actele I și III, chiar dacă ultimul nu recapitulează muzica primului act. Cele două secțiuni extreme îmbrățișează actul al II-lea, realizînd acea simetrie de durată, proporțională cu importanța lor (Actul al II-lea, cel mai important este și cel mai lung) » . .

La rîndul său, fiecare act în parte se structurează în scheme formale dintre cele mai riguroase: sensul expositiv *al primului act (Wozzeck în relațiile cu cei din jur) îmbracă, muzical, forma unei succesiuni de cinci piese caracteristice (suită, rapsodie — pe 3 acorduri, marș militar și cîntec de leagăn, passacaglie — cu 21 de variațiuni, Andante quasi rondo); actul II — « desfășurarea dramatică » propriu zisă — este o amplă simfonie în cinci părți (sonată, invențiune și fugă, largo, scherzo, introducere și rondo marziale); ultimul act — « catastrofă și epilog » — este construit pe înlănțuirea a șase secțiuni bazate pe o formă muzicală comună:* invențiunea * *(invențiune pe o temă, pe un sunet, pe un ritm, pe un acord de 6 sunete, pe o tonalitate, pe un ritm continuu).*

Partitura conține în egală măsură — sintetizînd creator — cele două tradiții fundamentale de construcție muzicală existente în genul operei: principiul wagnerian al continuității discursului muzical și cel al constituirii fiecărei scene în așa zise « numere » închise. Însuși libretul oferea, ipotetic, argumente pledînd convingător pentru utilizarea ambelor procedee. Faptic extrem de sumară, evoluția dramei — declanșată de psihologia eroilor — impunea cu insistență continuitatea discursului muzical; pe de altă parte, decupajul — de factură cinematografică — al textului favoriza reactualizarea vechiului principiu introdus în muzică de « opera seria » italiană (sec. 17), și desăvîrșit ulterior de geniul mozartian.

Utilizînd leit-motivul wagnerian, construindu-și formal fiecare scenă în parte și legîndu-le între ele prin interludii orchestrale ce culminează cu ampla Invențiune pe o tonalitate *— rezumat al întregii drame — Berg dovedește o cunoaștere profundă a tradiției, pe baza sigură a căreia elanul său creator cîștigă muzicii un domeniu neexplorat încă: liberul curs al declamației lirice este stăvilit în formele așa zisei muzici « pure », adică ale muzicii simfonice. Alegerea acestor modele — mergînd de la tiparele arhaice ale fugii sau passacagliei pînă la cele noi ale invențiunilor pe un sunet, pe un acord — pe un ritm — este dictată de caracterul individualizat, în segmente, al acțiunii dramatice.*

Analiza actului II — de pildă — imensă Simfonie în 5 mișcări *este revelatorie pentru « acea libertate disciplinată, însemn al genialității » (Antoine Goléa) cu care Berg potențează formele « fixe », forme pe care și le-a impus deliberat.*

Cadrul simfoniei clasice este dintr-odată dinamitat prin apariția unei mișcări suplimentare, lucru pe care nu-l mai încercase anterior — imperfect — decît Berlioz în a sa Simfonie fantastică. *La Berg, însă, caracterul sintetizator pe planul formei apare evident prin această* a cincea *mișcare simfonică —* invențiune și fugă.

* *Lucrare muzicală polifonică, corespunzînd cînd preludiilor, cînd fugilor, cînd pieselor cu structură imitativă liberă.*

Concepînd scenele actului II ca mişcări ale unei simfonii, Berg finalizează de fapt o exigenţă exprimată ipotetic cu mult timp înainte încă de Wagner — în eseul « Über die Anwendung der Musik auf das Drama » (1879): Pentru « a deveni adevărată operă de artă, noua formă a muzicii dramatice trebuie să aibă unitatea unei mişcări — simfonii. Această unitate este condiţionată de ţesătura motivelor fundamentale care trebuie să străbată întreaga compoziţie. Motivele acţionează unele asupra altora unindu-se, separîndu-se, completîndu-se asemenea motivelor dintr-o mişcare-simfonie . . . »*

V

> ***Wozzeck-ul lui Berg urmează o construcţie interioară strictă, căreia îi sînt subordonate atît arhitectonica cît şi textul libretistic . . . Aici spiritul păstrează, în ipostaze diferite, poziţia leibniziană a « sufletului ce calculează fără să ştie. . . »***
>
> *MARCEL BEAUFILS*

În ciuda accentului pus pe aspectul constructiv al operei — de o formidabilă luciditate architecturală — Berg consideră expresivitatea *drept elementul cel mai caracteristic şi necesar pentru muzica sa, cuvîntul, deci sensul vehiculat de text reprezintă adevăratul « fir al Ariadnei »; schema — departe de a rămîne aridă speculaţie impusă aprioric — este permanent vitalizată de comunicativitatea tulburătoare a mesajului de idei. De aceea, Berg va acorda vocii rolul preponderent; tratînd-o într-o manieră net antieclectică, foloseşte tehnici de cînt şi declamaţie dintre cele mai diferite. La cele două extreme s-ar situa, pe de o parte, tulburătorul « Sprechgesang » wagnerian (motivul ax al întregii opere: « Wir arme Leut ») şi stilul cîntecului popular (« liedurile » Mariei şi ale lui Andres) iar pe de alta intonaţia vorbirii idiomatice obişnuite, sincronizată pe muzică. (dialogul dintre Marie şi Margret — actul I, scena II); la mijloc se găsesc interpolate tipurile de tranziţie « Sprechtstimme » şi « declamaţia ritmică » pe care le inaugurase Schönberg în « Pierrot lunaire » şi « Die glückliche Hand ». În conferinţa amintită Berg motivează preluarea acestor modalităţi atît ca o compensare a absenţei belcanto-ului şi recitativului dramatic cît şi pentru că « acest fel melodic, ritmic şi dinamic de vorbire controlată reprezintă nu numai unul din mijloacele cele mai apte a exprima sensul textului, dar şi o îmbogăţire a operei cu o nouă şi valoroasă resursă muzicală care merge de la cuvîntul şoptit pînă la* bel-parlare, *trecînd printr-o gamă variată de melodii vorbite. »*

Noutăţii revoluţionare a subiectului, organizării formale de o factură cu totul deosebită i se adaugă deci remarcabila fuziune dintre cuvînt şi muzică.

VI

> *«. . . A reuşit! **Wozzeck** a fost unul din cele mai mari succese ale teatrului liric. »*
>
> *ARNOLD SCHÖNBERG*

Puterea de sinteză, atribut suprem al gîndirii muzico-dramatice de care dă dovadă Berg, se valorifică în toată plenitudinea sa pe tărîmul limbajului muzical propriu zis. Deşi definită chiar de compozitor drept « o lucrare în stil atonal », Wozzeck reprezintă infinit mai mult: paleta armonică de o mare bogăţie conţine

---

* *« Despre aplicarea muzicii la dramă ».*

https://biblioteca-digitala.ro

în egală măsură acordul susținut de do major (actul II, scena I), seria dodecafonică (subiectul Passacagliei — actul I, scena IV), totalul neordonat al alterațiilor cromatice, efecte rezultate din suprapuneri politonale alături de acorduri derivate din sistemul cvartelor perfecte (folosite în scenele de factură populară — actul II, scena IV-a, și actul III, scena a III). Toate aceste multiple posibilități sînt conduse cu aceeași « libertate disciplinată » și grijă pentru realizarea maximei varietăți în cadrul edificiului formal unitar.

Se poate afirma cu certitudine că sinteza limbajului armonic tradițional cît și anticipările novatoare sînt astăzi pe deplin sesizabile, opera dobîndind virtualități de acțiune imediată asupra unui public foarte larg. Înainte ca Schönberg să fixeze noile reguli ale tehnicii componistice seriale, Berg scrie în Wozzeck numeroase pagini în care premizele dodecafonice abundă, prefigurînd chiar — embrionar — unele elemente ale principiilor după care, cu aproape 30 de ani mai tîrziu un Dallapiccala, Nono sau Boulez vor conduce seriile descătușate de rigorile scolastice.

Din acest punct de vedere faimoasa Passacaglie din actul I (considerată de Goléa « rezumatul genial al tuturor passacagliilor de la Buxtehude și Bach la Schönberg și Webern ») și ultimul interludiu al operei — Invențiune pe o tonalitate — rămîn exemplele cele mai concludente. Emoțional, ultimul interludiu conține întregul destin tragic al eroilor dramei; muzical vorbind, în partea sa centrală există un moment în care limbajul tonal (re minor) este abandonat; concentrația cromatică se intensifică, culminînd într-un impresionant acord vertical de 12 sunete. Tratîndu-l însă tonal, ca o funcțiune de dominantă, tonalitatea inițială revine în chipul cel mai firesc, realizînd, formal și armonic, un arc de boltă perfect. Epilogul propriu zis (scena copiilor) readuce cu ajutorul unui ritm ostinat, implacabil, climatul instabil de la începutul primului act al operei; impresia de continuitate, de perpetuare umană a tragediei este de-a dreptul copleșitoare.

Se pare astfel că este îndeplinit aici în esență însuși dezideratul înnoirii muzicii prin imprevizibil, prin cultivarea circuitelor asimetrice deschise, necesitate posibil de realizat — pare să ne spună muzica lui Berg — chiar și fără facilitarea pe care o va oferi ulterior sistematizarea noului principiu al tehnicii seriale.

Iată, așadar, că afirmațiile entuziaste făcute de-a lungul vremii de numeroși comentatori — « Wozzeck, sinteză genială a trei secole de evoluție a teatrului liric, Wozzeck, sinteză vizionară a trei secole de muzică » — departe de a rămîne simple exclamații superlative, consemnează o realitate incontestabilă.

COSTIN MIEREANU

https://biblioteca-digitala.ro

ALBAN BERG

WOZZECK

libret după piesa lui GEORG BÜCHNER

DISTRIBUŢIA: Căpitanul • Wozzeck • Andres • Marie • Margret • Doctorul • Tamburul • Calfa 1 • Calfa 2 •

ACTUL I

TABLOUL 1.

Decor: camera căpitanului; e dis-de-dimineaţă. Wozzeck îl bărbiereşte pe Căpitan.

CĂPITANUL *(pe un scaun, în faţa oglinzii)*: Fără grabă, Wozzeck ! Mai cu metodă ! . . . Îmi vîjîie capul. . . *(îşi acoperă ochii cu mîna, apoi, din nou liniştit)*. . . Ce dracu vrei să fac astăzi cu minutele ce-mi rămîn în plus de la ras?. . . *(Wozzeck întrerupe bărbieritul; Căpitanul continuă pe un ton ceva mai energic)* Wozzeck, ia seama ! Mai ai treizeci de ani frumoşi, băete, în faţă ! *(Wozzeck reîncepe bărbieritul, întrerupîndu-se din cînd în cînd)* De trei ori zece: deci trei sute şaizeci de luni în cap ! Şi-ncă-atîtea zile, ore, minute ! Cum o să umpli atît amar de timp? Gîndeşte-te ! *(Din nou sever)* Nu-i de glumit, Wozzeck !

WOZZECK: 'Trăiţi ! Aşa e !

CĂPITANUL *(misterios)*: Mi-e groază doar cînd mă gîndesc ce sens are « Eternitatea » !. . . « Veşnic » este « veşnic », o recunoşti ! Dar veşnicia este-o minciună ! Există clipa doar,. . . da, o clipă doar. . . ! Wozzeck ! Mă trec fiori la ideea că zi şi noapte pămîntul

https://biblioteca-digitala.ro

se-nvîrte ! Nu pot nici roata morii s-o văd : devin îndată melancolic !

WOZZECK : 'Trăiţi ! Aşa e !

CĂPITANUL : Wozzeck ! Mereu pari tot pus pe harţă ! Un om cinstit e altfel. Un om, Wozzeck, împăcat în conştiinţa lui, nu se grăbeşte... Dar vorbeşte, Wozzeck... Ce fel de vreme-i astăzi?

WOZZECK : 'Trăiţi!... Urîtă!... Vînt !...

CĂPITANUL : Simţeam eu, ceva se mişca pe-afară; şi ce vînt ! Ronţăie prin crengi parcă-i un şoarece ! *(Viclean)*... Eu cred că vîntul vine din Sud-Nord...

WOZZECK : 'Trăiţi ! Aşa e !

CĂPITANUL *(izbucnind în rîs)*: Ha ! Ha ! Ha ! Sud-Nord ! *(rîde mai tare)*... Ha, ha, ha !... Of, tare prost eşti ! Greţos de prost ! *(După ce se linişteşte, emoţionat)*: Wozzeck, tu pari a fi om bun... însă... *(ca o fanfară)*: eşti complet imoral ! *(Cu multă demnitate)* Moral... asta înseamnă să fii moral ! Pricepi tu?... De nu, s-o afli acum !... *(cu patos)*. Ai un copil fără-nvoirea cerească !...

WOZZECK : Dar să... *(se întrerupe)*

CĂPITANUL : ... Chiar preotul garnizoanei, într-o zi, a spus-o clar : « fără-nvoirea cerească » ! (A spus-o el, nu eu) !

WOZZECK : Şi credeţi că Dumnezeu... de săracul vierme- avea grijă... de punea pirostiile mă-sa... înainte să-l nască?... « Lăsaţi copiii să vină la mine » zis-a !

CĂPITANUL *(se scoală mînios de pe scaun)*: Ce-ndrugi aci? Cam ciudat, ciudat e răspunsu-acesta !... Nu crezi şi dumneata?... *(sugrumat de furie)* Cînd zic « dumneata » înseamnă « tu » ! « Tu» !...

WOZZECK : Noi cei săraci, dom'le, ştim una : bani ! Bani ! Dacă n-ai bani... oricît încerci să mai faci copii în chip moral... e-n zadar... că nu poţi !... Tot din carne sîntem toţi !... Da, de-aş fi fost poate vreun domn cu joben... cu ceas cu lanţ... sau cu ochelari... şi distins la vorbă... atuncea puteam fi moral... Moralitatea, da, e frumoasă, desigur... Dar eu sînt doar un biet pîrlit ! De-alde noi, tot nefericiţi sîntem şi-aicea şi pe lumea ailaltă !... Eu cred că noi şi-n cer de-ajungem, ne pun de corvoadă la tunet !...

CĂPITANUL *(confuz)*... Destul, destul ! ... *(împăciuitor)* Văd eu... eşti un băiat de treabă... un om cinstit. *(Ceva mai sigur pe el)* ... Însă gîndeşti prea mult... şi pari mereu gata pus pe harţă ... *(îngrijorat)* ... M-a mişcat mult discursu-acesta... Pleacă acum... dar nu alerga... mergi încet şi pe mijlocul străzii ! *(Wozzeck vrea să plece, grăbit)* ... Îţi spun încă odată : pe mijloc... fără grabă... cu-ncetul... *(Wozzeck iese)*.

TABLOUL 2

Decor: Cîmp deschis — în depărtare se vede oraşul. Vremea e pe-nserat. Cortina se ridică repede. Andreas şi Wozzeck taie crengi, într-un tufiş

WOZZECK : Asta-i loc blestemat !

ANDRES (lucrînd mai departe) : Ei şi? *(cîntă ca pentru sine)*

De s-ar putea-mpuşca-ntr-un loc
Trei iepuri dintr-un foc
Mi-aş lua o puşcă... şi...
Să te ţii!

WOZZECK : E-un loc blestemat !... Şti ce se-ntîmplă seara, colo-n iarbă, lîngă pajiştea cu ciuperci?... Se dă de-a dura un cap ! Un om crezînd că-i arici... haţ !... l-a luat în mînă... Trei zile abia ce-au trecut şi a-mbrăcat pardisiu de scînduri...

ANDRES : Se-noptează, de-aia te temi... Prostii ! *(Andres îşi lasă lucrul şi cîntă. Wozzeck lucrează mai departe)*

Cînd vezi un iepuraş
Să-ntrebi dacă-s bun ţintaş
Vînător am fost eu odată
Puşca s-o ţiu
Nici nu ştiu...

https://biblioteca-digitala.ro

WOZZECK: Taci, Andres! E-o hîrcă de la francmasoni!

ANDRES *(cîntă mai departe): Am văzut doi iepuri*
Iarbă verde-nfulecau...

WOZZECK *(îl întrerupe):* Îți spun! E-a lor hîrca! Taci! Taci! *(Amîndoi ascultă încordați)*

ANDRES *(neliniștit la rîndul său, vrînd să-l calmeze pe Wozzeck și să-și facă și sieși curaj):* Cîntă și tu! *(cîntă cu voioșie forțată)*
Iarba ei o-nfulecau...
Din...

WOZZECK *(Bate cu piciorul în pămînt:* ... Gol! Sună a gol!

ANDRES *(continuă cîntecul)*... rădăcină ... *(se oprește la strigătul lui Wozzeck)*

WOZZECK: ... Prăpastie!... Se clatină! *(se clatină și el, amețit)* Uite, ceva cu noi, sub noi... *(din ce în ce mai îngrozit)* se mișcă... Hai! Hai!

ANDRES *(îl reține):* ... Ce, ești nebun?

WOZZECK *(vrea să-l tragă, violent, după el, dar se oprește de-odată):* ... Tăcere grea... zăduf!... Simt că mi se-oprește suflarea. *(Se uită fix în zare).*

ANDRES: Cum?

(Soarele apune. O ultimă rază puternică, la orizont)

WOZZECK: Văd flăcări! *(zarea e violent colorată de această ultimă rază)*... Țîșnesc dintre brazde... pînă-n ceruri ... *(Brusc începe să se lase întunericul)* — Și din văzduh... semnale ca de trîmbiți!... *(Încet, încet, ochii se obișnuiesc cu întunericul. Wozzeck țipă:)* Către noi... vin!

ANDRES *(cu indiferență prefăcută):* ... Soarele-apune și bat tobe-n sat... *(se aud sunete slabe de tobă, foarte îndepărtate. Andres strînge lemnele tăiate).*

WOZZECK: ... S-a liniștit de parc-a murit lumea...

ANDRES: Noapte!... Plecăm acasă! *(cortina se lasă încet).*

TABLOUL 3

Odăița Mariei (Seara)

MARIE *(la fereastră, cu copilul în brațe)* ... Cim-bum! Cim-bum! Bum! Bum! Bum! *(se apropie muzica militară)* Auzi băiețaș? Uite-i, sosesc! *(apare fanfara, în frunte cu tamburul major).*

MARGRET *(virînd capul pe geam, către Marie):* Ce bărbat! Ca un stejar!... *(Muzica militară trece prin fața casei Mariei)*

MARIE *(de la fereastră):* ... Pășește țanțoș, ca un leu!... *(Tamburul o salută iar Marie îi face semne amicale cu mîna).*

MARGRET: Ei! Da' ce ochi dulci știi să faci, vecino! Așa ceva nu-ți prea stă-n obicei!...

MARIE *(cîntă pentru sine):* ...
Soldații, soldații
Sînt strașnici flăcăi...

MARGRET *(tot de la fereastră, spre Marie):* ... Tiii!... Cum îți lucesc ochii!...

MARIE *(întrerupînd cîntecul):* Și dacă?... Ce te privește? Mai bine ți-ai da tu ochii la meșter, să-i lustruiască... Poate-or mai căpăta un pic de luciu, să cumperi doi nasturi pe ei!...

MARGRET: Ce face?... Tu vorbești? Tu, « madam fecioara »!? *Eu* sînt o femeie cinstită, dar tu, știe toată lumea, străpungi cu privirea șapte perechi de pantaloni de piele!

MARIE *(strigînd la ea):* Putoare!... *(închide, trîntind, fereastra; fanfara nu se mai aude. Maria rămasă singură cu copilul, izbucnește)*... Hai de-aici!... Ce-i și lumea asta!... *(ia copilul în brațe)* Pui de tîrfă, asta ești!... *(se așează)*... Dar ce bucurie-i faci maică-tii, cu tot obrazul tău necinstit! *(leagănă copilul și cîntă).*
Hai nani, nani.
Fato cum te-ntorci în sat?

https://biblioteca-digitala.ro

Ai copilaş, n-ai bărbat !
Dar ce să mă frămînt ?
Noaptea întreagă cînt:
Dormi, nani, dulcele meu odor
N-ai cui să ceri ajutor !. . .
Hansel înhamă-ai tăi şase cai
Fîn şi ovăz să le dai. . .
Dar nici ovăz nu vor
Nici apă de isvor. . .
Rece vinişor
Dă-le lor !
(Observă că a adormit copilul)
Rece vinişor
Dă-le lor !. . .
(cade pe gînduri. Se aud bătăi în geam. Marie tresare) Cine-i?. . . *(sare de pe scaun; deschide fereastra)*. . . Tu eşti, Frantz?. . . Intră-n casă !. . .

WOZZECK *(de afară, vorbind prin fereastră* Nu pot ! Merg la regiment !

MARIE: Ai fost să tai nuele pentru maior?

WOZZECK: Da Marie !. . . Off !. . .

MARIE: Dar ce-ai tu, Frantz? Pari cam tulburat !. . .

WOZZECK: Pst, taci ! Acuma ştiu ! Un semn s-a ivit în ceruri, un chip în văpăi. . . Cît pe-aci să aflu tot !. . .

MARIE: Ce?. . .

WOZZECK: . . . Şi-acum iarăşi beznă. . . beznă !. . . Marie ! Ceva s-a-ntîmplat !. . . *(meditează)*. . . Da, da !. . . *(misterios)* Scrie şi-n carte: « întîi zbura-vor aburi pe cer, ca un fum din hornuri ».

MARIE: Frantz !

WOZZECK: Chipul s-a ţinut după mine pînă-n oraş ! *(în cea mai mare exaltare)* Ce-o să se-ntîmple?

MARIE *(speriată, încearcă să-l potolească):* Frantz !. . . Frantz ! *(îi dă copilul)*. . . Băiatul tău !. . .

WOZZECK *(absent)*. . . Băiatul meu. . . *(fără să se uite la copil)*. . . Băiatul. . . . . . Trebuie să plec !. . . *(Wozzeck dispare fulgerător. Marie pleacă de la fereastră. Priveşte îndurerată copilul)*

MARIE: . . . Privea ca năucul ! . . . Nici la copil nu s-a uitat !. . . Curînd, curînd. . . îşi pierde şi mintea !. . . *(către băiat)*. . . Dar tu de ce taci?. . . Te temi?. . . Ce întuneric ! Să crezi că-ai orbit ! Şi luna şi-a stins razele !. . . *(isbucnind)* Ah ! Sărmanii de noi !. . . Nu, nu mai pot!. . . Ce groază mi-e ! *(Se năpusteşte spre uşă. Cortina cade brusc)*.

TABLOUL 4

Decor: Cabinetul Doctorului. O după amiază însorită. Intră Wozzeck.

DOCTORUL *(intimpinînd aferat pe Wozzeck):* . . . Ce-mi văd ochii?. . . Wozzeck? !. . . Om de cuvînt?. . . Uite ia !. . .

WOZZECK: . . . Ştiţi că. . . Domn' Doctor. . .

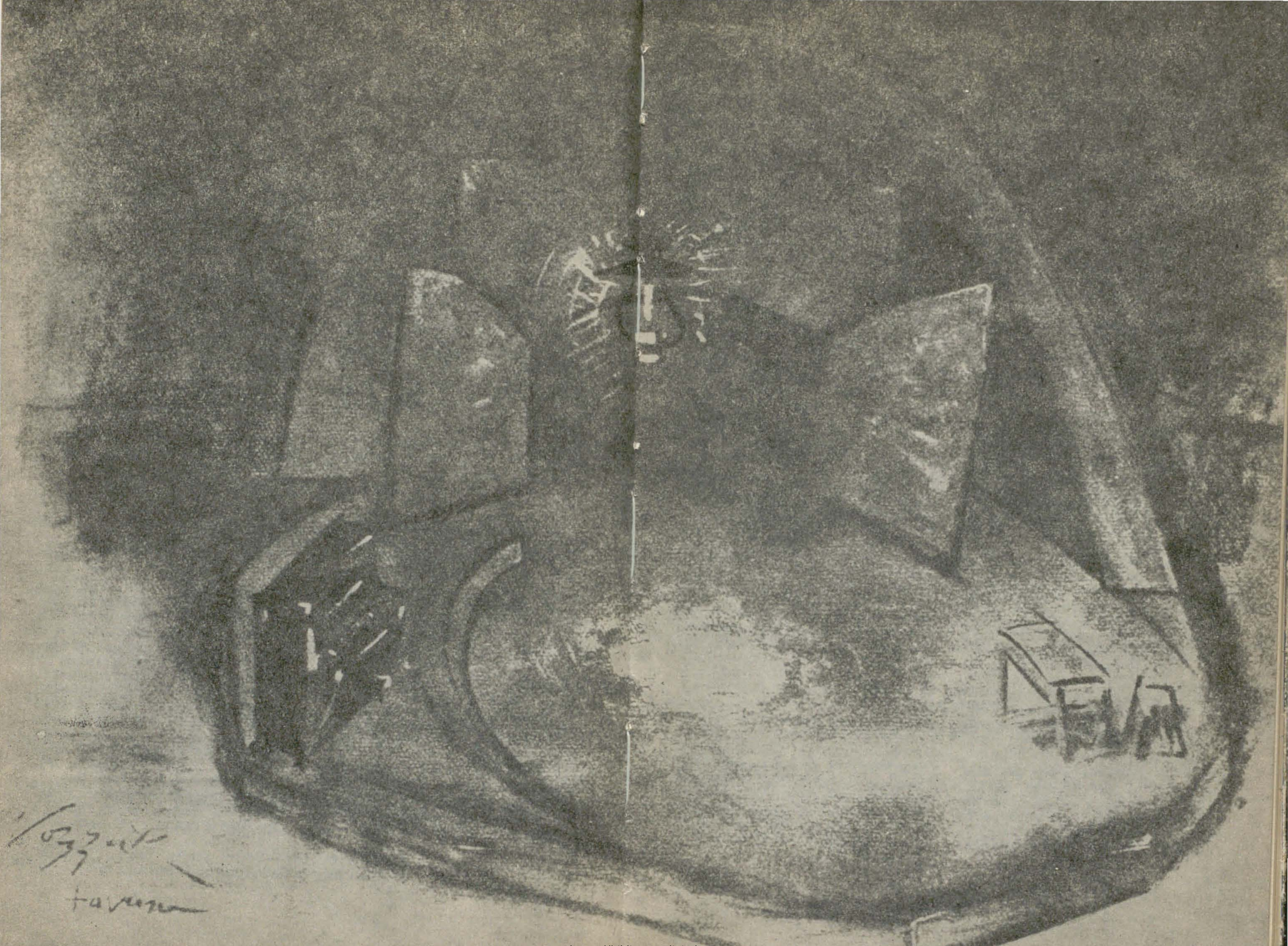
DOCTORUL: . . . Ei, lasă'că ştiu, Wozzeck . . . Cu tusea ta? iarăşi !. . . Ai tuşit iar pe stradă, mai rău ca un mops !. . . Pentru asta-ţi dau eu trei bănuţi pe zi? Spune, Wozzeck !. . . Foarte rău ! E rea lumea ! Asta-i. . . Oh !. . .

WOZZECK: Hei, dom'le doctor, aşa-i cînd vrea natura !. . .

DOCTORUL *(revoltat):* Vrea natura. . . vrea natura ! Superstiţie ! O jalnică superstiţie !. . . N-am dovedit că diafragma poţi, — dacă ai voinţă, — s-o supui? Ce-i natura, Wozzeck? Doar omu-i liber ! Individualitatea-n om tinde permanent spre libertate. . . *(mai mult pentru sine, dînd din cap)*. . . nu spre tuse. . . *(din nou către Wozzeck)*. . . Dar tu, tu ţi-ai mîncat azi fasolea, Wozzeck?. . . *(Wozzeck dă afirmativ din cap)* Doar fasole, doar păstăi, ai grijă ! Nu uita !. . . De Luni începem cu carne de berbec în sînge. . . În ştiinţă au loc răsturnări fără precedent ! *(enumerînd pe degete)* . . . Ouă !. . . Şuncă ! . . . Hidraţi de cărbune !. . . *(gest larg)*. . . Mai clar: Oxyaldehidanhidride. . . *(Acelaşi joc. Apoi deodată, revoltat)* Dar tu ai tuşit încă o dată !. . . *(se apropie de*

ANDRÉ MASSON — Decor pentru opera „Wozzek" de Alban Berg la Opéra (Jean Louis Barrault) Paris — 1963 ▶

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

Wozzeck, stăpînindu-se brusc). . . Nu ! N-am să mă supăr, nu ! E şi nesănătos şi antiştiinţific !. . . Sînt calm din fire, iar pulsul mai mult de şaizeci nu-mi trece. . . Puşchea !. . . Şi să te superi, pe-un om e-o prostie ! Omul n-are preţ măcar cît o biată salamandră !. . . Totuşi, totuşi, Wozzeck !. . . De nu tuşeai era mai bine !. . .

WOZZECK *(împăciuitor)*: . . . Vedeţi, dom' doctor !. . . Fiecare cu caracterul, cu firea lui. . . Sigur, dar cu natura e altfel !. . . *(Doctorul face un gest furios)* Uite. . . *(tronznindu-şi degetele)*. . . natura e. . . aşa e. . .

DOCTORUL: Wozzeck ! Iar începi cu sofismele !. . .

WOZZECK: . . . să zicem mai bine. . . de pildă. . . Natura cînd. . .

DOCTORUL *(îl persiflează)*: Ce? Natura cînd?. . .

WOZZECK: . . . Natura cînd moare, cade întunericul. . . Nici măcar cu mîinile s-o mai pipăi nu poţi. . . că-o destrami. . . ca pe-o pînză-n vînt. . . de păianjen. . . Cînd o simţi şi totuşi nu e !. . . Ah ! Ah ! Marie ! Cînd totu-i întunecat. . . *(face cîţiva paşi mari prin cameră, cu mîinile întinse)*. . . şi rămîne-n asfinţit o dungă, ca un jar pe-o vatră. . .

DOCTORUL: Măi băete, dar tu abia te mai ţii pe picioare, nu vezi?

WOZZECK: . . . pe ce, . . . pe ce să te sprijini?. . . *(Se opreşte lîngă doctor. Confidenţial)*. . . Domn' Doctor !. . . Cînd e soarele la amiaz şi cînd lumea întreagă parcă arde-n foc. . . printre nori. . . un glas din cer ca tunetu-n munţi mă strigă. . .

DOCTORUL: Wozzeck, mi se pare că baţi cîmpii !. . .

WOZZECK *(îl întrerupe)*: . . . Ciupercile !. . . Aţi observat în iarbă cîte cercuri de albe ciuperci?. . . Cercuri, linii şi chipuri !. . . Cin' le ştie tîlcul?. . .

DOCTORUL: . . . Wozzeck !. . . Eşti bun de balamuc ! Ai o delicioasă ideie fixă, o straşnică « aberatio mentalis partialis » clasa-ntîia, bine dezvoltată !. . . Wozzeck, am să-ţi măresc bacşişul !. . . Trăeşti şi-acuma la fel?. . . Îţi razi căpitanul? Prinzi salamandre?. . . Îţi iei fasolea?. . .

WOZZECK: Totu-n ordine, Domn' Doctor !. . . Ştiţi că muierii-i dau ce strîng: pentru ea fac totul !. . .

DOCTORUL: . . . Tu eşti un caz interesant ! Ţin-te bine-aşa ! Wozzeck, am să-ţi mai dau un ban în plus de astăzi. . . Dar ştii ce-ai de făcut?

WOZZECK *(fără să se mai sinchisească de doctor)*: Ah ! Marie !. . . Marie !. . .

DOCTORUL: Ce-ai de făcut? Ce?. . .

WOZZECK: . . . Ah !. . .

DOCTORUL *(către Wozzeck)*: Tot fasole şi carne de oaie. . . Lasă tusea, . . . bărbiereşte-l pe şeful. . . ideea ta fixă-ntre timp cultiv-o ! Oh !. . . *(din ce în ce mai extaziat)* Teoria mea ! Gloria mea ! *(în culmea extazului)* Nemuritor voi fi !. . . Nemuritor ! Nemuritor !. . . *(Deodată, foarte profesional, apropiindu-se de Wozzeck)* Wozzeck, hai arată-acum limba ! *(Wozzeck se execută. Cortina cade la început foarte repede apoi brusc mai lent, din ce în ce mai lent)*

TABLOUL 5

Decor: Strada, în faţa porţii Mariei. Amurg.

MARIE *(Stă admirativă în faţa Tamburului major)*. . . Ia mai fă cîţiva paşi !. . . *(Tamburul ia poziţie militărească şi face cîţiva paşi de marş)*. . . Ce barbă, parcă-i de leu !. . . Şi ce piept, ca de taur !. . . N-are seamăn !... Am pe ce să fiu fudulă !

TAMBURUL: . . . Să mă vezi la paradă, cînd pun egreta cu fulgi şi mănuşi ca spuma !... Ptiu ! Trăsni-m-ar ! Şi prinţu-mi spune: «Tambur, tu eşti dat dracului!»

MARIE *(ironică)*: Nu, zău ! *(Vine în faţa lui. Cu admiraţie:)* . . . Ce bărbat !

https://biblioteca-digitala.ro

TAMBURUL: Şi tu ce mai muiere! Extra-lux!... Prăsilă de tamburi cu tine-am să fac, pe cinste! Nu?... (o prinde-n braţe)

MARIE: Lasă-mă! *(vrea să se smulgă. Se luptă amîndoi)*

TAMBURUL: Sălbăticiune!

MARIE *(se smulge)*: Mîinile jos!

TAMBURUL *(îşi umflă pieptul şi se apropie mai mult de ea. Insistent)*: Doar n-oi avea pe dracu-n tine!... *(o cuprinde din nou, de data asta hotărît, amenințător)*

MARIE: Mi-e tot una!... Fie orice-o fi!... *(se aruncă-n braţele lui şi dispar amîndoi prin uşa deschisă a casei)*

CORTINA

ACTUL II

TABLOUL 1

Decor: odăița Mariei. Dimineață însorită. Marie, cu copilul în poală, se privește într-un ciob de oglindă pe care-l ține în mînă.

MARIE: ...Cum sclipesc de tare!... Ce pietre or fi? Cum naiba le-a spus?... *(Se gîndeşte. Copilul se mişcă)* Dormi, dormi! Ţine ochii-nchişi... tare... mai tare... aşa! *(copilul se mişcă din nou)* Taci, să nu te fure! *(Mimînd misterul, dar sfidînd totodată, cu o expresie îndrăzneață)*:

Trage oblonul jos:
Că trece-un moş
zdrenţos
Şi-n tolba lui te ia
La şoareci să te dea.

(lugubru)
(Speriat, copilul îşi-ascunde capul în faldurile rochiei, şi încremeneşte aşa. Maria se uită din nou în oglindă) ... Aur o fi?... De-alde noi un colţişor au pe pămînt şi un ciob de oglindă!... *(izbucnind)* Şi totuşi, ce roşli-mi sînt buzele... La fel ca ale cucoanelor cu oglinzile lor cît pereţii, şi cu domnii lor frumoşi şi fini ce sărută mîna!... Dar eu rămîn tot o amărîtă... *(Copilul ridică, din poală, capul. Marie, indispusă.)* Taci! Ţine ochii-nchişi! *(Se joacă cu oglinda, reflectînd-o pe perete)* ... Îl vezi? Moş Ene stă pe perete! *(Copilul nu o ascultă. Marie aproape furioasă.)* Ţine ochii-nchişi ... *(se joacă din nou cu oglinda)*.. că dacă nu... el pe loc te orbeşte!... *(Wozzeck intră, şi vine-n spatele Mariei. Ea nu-l vede ci aşteaptă — ca şi copilul intimidat — efectul jocului cu oglinda. În momentul cînd îşi dă seama de prezența lui Wozzeck, Marie tresare violent şi pune mîinile la urechi, pentru a ascunde cerceii)*

WOZZECK: Ce-i asta?

MARIE: Nimic!

WOZZECK: Ce sclipeşte printre degete?

MARIE: Cerceii mei!... I-am găsit ieri!...

WOZZECK *(examinează cerceii)*: ...Eu de ce nu găsesc pe stradă... doi deodată?...

MARIE *(expresivă)*: Sînt eu o stricată?

WOZZECK *(îmblînzind-o)*: ...Dar nu, Marie... Te cred!... *(priveşte spre copil)* Mult mai doarme copilul!... Sprijină-l de umeri... ia scaunul... *(ezitînd)* Cum îi luceşte fruntea... e asudat... Toată viaţa nu-i decît trudă... Asudăm şi-n somn, noi, cei săraci... Iată nişte bani, Marie... *(i-i numără în mînă)*... E solda... mi-a dat şi şeful... şi domn'doctor...

https://biblioteca-digitala.ro

MARIE: Mulţumesc, Franz...
WOZZECK: Plec acum, Marie... Adio... (iese)
MARIE *(singură)*: ... Totuşi sînt stricată ! ... Mai bine frînghia !... Asta-i viaţa ! ... Totul se duce dracului... Om, copil, femeie...
(Cortina cade repede)

TABLOUL 2

Decor: o stradă, ziua. Întîlnire între Căpitan şi Doctor.

CĂPITANUL *(încă de departe)*: ... Unde-aşa-n fugă, stimabile domn, « cui de dric? »...
DOCTORUL *(foarte grăbit)*: ... Unde-aşa lento, stimabile domn « îngeraş cazon »?... *(trece-n fugă mai departe)*.
CĂPITANUL: Stai puţin te rog ! *(vrea să-l ajungă pe doctor)*
DOCTORUL: N-am timp !
CĂPITANUL: Ce-i goana asta?... Uff ! *(respiră adînc şi sgomotos)*... Nu alerga... Un om cinstit nu fuge-aşa... *(cu vocea sugrumată)*... Un om cinstit...
DOCTORUL: N-am timp, n-am timp !...
CĂPITANUL *(din ce în ce mai lipsit de suflu)*: Un om de... Sau vrei s-ajungi moartea din urmă?... *(Doctorul încetineşte mersul şi Căpitanul îl ajunge)*.
DOCTORUL *(supărat)*: N-am vreme de stat, pricepe !...
CĂPITANUL: Un om cinstit... *(reuşeşte să-l apuce pe doctor de cîteva ori de haină)*.
DOCTORUL: N-am timp, n-am timp, n-am timp !...
CĂPITANUL: N-alerga însă-aşa, dom-le « Cui de dric » *(în acest timp reuşeşte să-l agaţe în sfîrşit pe doctor)*... Sînt pietre şi e păcat să-ţi rupi pingelele... Permite-mi... *(gîfîind)* să salvez... şi eu... o... viaţă... astăzi... *(Căpitanul se linişteşte treptat; respiră adînc. Doctorul, mergînd mai încet, se hotărăşte să-l asculte)*
DOCTORUL: Fug ! am alt caz mortal ! *(se opreşte şi... misterios)* « Cancer uteri » ! *(Căpitanul devine neliniştit)*... Treizeci de cazuri, toate mortale şi doar într-o lună !... *(Vrea să plece mai departe)*.
CĂPITANUL: Doctore, nu mă mai speria !... Ştii că sînt oameni ce dintr-o simplă sperietură mor !...
DOCTORUL: Chiar luna asta vom avea un straşnic preparat...
CĂPITANUL: ... Oh !... Oh !... (se opreşte)... Oh !...
DOCTORUL *(stînd pe loc şi examinînd la rece pe căpitan. Jovial)*: ... Dar mată !... Hm !... Văd că gîfîi... Gras... gîtul gros... Constituţie-apoplexică de tot ! ... Da, căpitane... *(misterios)* ... curînd vei face-o apoplexie cerebri, sigur;... probabil să-nceapă întîi numai pe-o parte paralizia... Da ! O paralizie pe-o parte sau mai de grabă... *(iarăşi foarte misterios)* numai în părţile de jos !.
CĂPITANUL *(geme)*: ... Vai, Doamne !...
DOCTORUL *(debordează, entuziasmat)*... Da, acestea sînt pe scurt perspectivele pentru luna ce vine ! Şi în plus, pot să te-asigur, vei fi unul dintre cele mai interesante cazuri... Iar de-o da Domnul să-ţi cuprindă puţin şi limba, atunci să vezi ce epocale experimente !... *(vrea, cu o mişcare repezită, să dispară. Căpitanul îl apucă brusc, reţinîndu-l)*
CĂPITANUL: Stai, doctore !... Nici gînd să te las !... Amice-al morţii, cui de dric !... Doar o lună !... *(aproape fără suflu)* ... Există oameni... dintr-un speriat... *(cu vocea sugrumată)*... Doctore !... *(Tuşeşte din cauza agitaţiei şi efortului, respiră adînc, iar tuşeşte şi iar respiră. Doctorul îl bate pe spate ca să-i uşureze tusea. Căpitanul tuşeşte mai puţin. Foarte emoţionat, Căpitanul spune:)* ... Văd de pe-acuma... oameni... care-şi şterg cu batistele ochii... *(Din ce în ce mai emoţionat)*... Parcă-i aud

https://biblioteca-digitala.ro

spunîndu-şi : « a fost un om de treabă. . . un om cinstit ». . . *(Wozzeck trece grăbit, salutînd militărește)*

DOCTORUL *(care e penibil impresionat și vrea să schimbe atmosfera; văzîndu-l pe Wozzeck)* . . . Hei, Wozzeck !. . . *(soldatul se opreşte)* . . . Ce treci ca un glonţ pe lîngă noi? *(Wozzeck salută militărește și vrea să plece)* . . . Stai un pic, Wozzeck !. . . *(Wozzeck se oprește în cele din urmă și se îndreaptă încet spre ei).*

CĂPITANUL *(şi-a revenit în sfîrşit)*: . . . Aleargă ca un brici de ras cu lama deschisă-n sus. . . poţi să te tai cu el ! *(Îl privește pe Wozzeck mai îndeaproape. Wozzeck stă tăcut și grav. Căpitanul spre doctor, făcînd aluzie la barba deasă a acestuia)* . . . Goneşte de parcă-i obligat să radă toţi bărboşii din lume şi l-ar spînzura de-ar lăsa un singur fir. . . Desigur. . . o barbă lungă. . . *(gînditor)* Dar ce-am vrut să spun oare?. . . *(şi mai gînditor, fluerînd din cînd în cînd)*. . . O barbă lungă !. .. (continuă să se gîndească)

DOCTORUL *(citind un text antic)*: . . . « O barbă lungă peste piept ». . . Hm ! . . . Un Plinius parcă-a scris. . .

CĂPITANUL *(Datorită aluziei doctorului, şi-a amintit ce a vrut să spună şi se loveşte pe frunte:)* . . . Ha !. . .

DOCTORUL *(cu aluzie)*: . . . Desvaţă-i pe soldaţi să poarte barbă !. . .

CĂPITANUL *(acelaşi joc)*: . . . Da, da. . . *(foarte semnificativ)* O barbă lungă. . . Spune, Wozzeck, n-ai găsit vreun fir în vreun castron?. . . *(Doctorul ascultă amuzat şi fredonează în surdină o melodie, bătînd tactul cu bastonul)*. . . Un fir căzut dintr-o barbă?. . . Ha, ha !. . . Nu-nţelegi nimic?. . . Un fir de barbă-n supă. . . De om, de săpător. . . dacă nu chiar de subofiţer. . . sau poate de tambur-major !. . .

DOCTORUL: . . . Ei, Wozzeck !. . . Parcă nevasta ţi-e credincioasă !. . .

WOZZECK: . . . Dar domnule căpitan. . . domn' doctor. . . ce vreţi să spuneţi?

CĂPITANUL: Ia te uită ce mutră face ! *(către doctor)* . . . Ei, poate n-a fost chiar în supă, însă de s-ar grăbi. . . aicea, după colţ, e foarte posibil. . . lipit de o buză să-l găsească. . . Măcar unul !. . . Un fir de păr pe-o buză !. . . Ei, am cunoscut şi eu al dragostei jar !. . . Ce-ai băiete?. . . Ca varul eşti de alb !. . .

WOZZECK: Domn' căpitan. . . sînt doar un biet om simplu. . . n-am nimic mai scump decît. . . Sau vreţi cumva să vă bateţi joc. . .

CĂPITANUL *(tresărind)*: Joc? Eu? Să-mi bat joc?. . . Bat joc?

WOZZECK: Domn' căpitan, pămîntul frige ca un iad. . .

DOCTORUL *(ia mîna lui Wozzeck)*: . . . Wozzeck, pulsul !. . .

WOZZECK: dar iadul e mult mai rece. . .

CĂPITANUL: Ce? N-oi vrea să-ţi faci seama?

DOCTORUL: . . . Slab ! . . .

CĂPITANUL: Cum mă străpunge cu privirea ! . . .

WOZZECK (îşi smulge mîna dintr-a doctorului) : Domn' Doctor ! . . . Domn' Căpitan !. . .

DOCTORUL: . . . iute. . . aritmic ! . . .

CĂPITANUL: Îţi vreau binele, tu eşti un om de treabă, Wozzeck. . .

WOZZECK: . . . De ce e-n stare un om. . .

DOCTORUL: . . . Crispaţi muşchii toţi. . . rigid. . . ochii ficşi ! . . .

CĂPITANUL: . . . un om cinstit ! . . .

WOZZECK: . . . de ce-i în stare, Doamne sfinte ! . . . Că ţi se face o poftă să te şi spînzuri. . . Şi poate că mai bine-ar fi ! . . . *(Pleacă-n fugă, fără să mai salute)*

CĂPITANUL *(priveşte abătut în urma lui)*: . . . Cum aleargă !. . . El şi umbra după el ! . . .

DOCTORUL: Teribil fenomen acest Wozzeck !

CĂPITANUL: Mă ameţeşte omul ăsta ! Ce disperat e ! Şi asta nu-mi place ! *(Doctorul, temîndu-se de o nouă criză de nervi din partea căpitanului, o porneşte cu paşi iuţi)* . . . Un om cinstit se-n-crede-n Cel de sus. . . Un om cinstit e lipsit de curaj. . . *(Făcînd aluzie la Wozzeck)* Doar mîrşavii-s curajoşi !. . . *(pleacă după doctor)* . . . Doar mîrşavii. . . *(din culise)* . . . Doar ei !. . .

(CORTINA)

https://biblioteca-digitala.ro

TABLOUL 3

Decor: strada casei Mariei. O zi întunecată. Maria stă în fața casei. Wozzeck se apropie agitat.

MARIE: Bun venit, Franz!...

WOZZECK (ppriveşte fix la ea şi dă din cap): ... Nu văd, nu! Nimica!... Ar trebui să se vadă, s-apuci şi cu pumnii!...

MARIE: Ce ai, Franz?

WOZZECK: ... Eşti tu la fel, Marie?... Cînd păcatul e-atît de greu... ar fi bine să pută groaznic... s-alunge pe îngeri din cer!... Dar tu ai buzele flacără!... Roşii ca un foc... n-au arsuri cumva?...

MARIE: Eşti nebun, dragă Franz... Mi-e frică...

WOZZECK: Chip frumos... « ca păcatul »... Dar cum poate să fie păcatul frumos?... *(Deodată arată un loc în fața uşii. Tresărind)* Spune, el a stat aici?.. Aşa?... Cum?...

MARIE: Oricine-i liber să circule pe stradă!...

WOZZECK: Drace! El a stat aicea?...

MARIE: ... De cînd e lumea, oameni şi oameni stau pe unde-apucă... ba ici, ba dincolo, unul după altul...

WOZZECK: L-am văzut chiar eu!

MARIE: Multe vede sub soare orice om cînd are ochi teferi... Înseamnă că nu-i orb.

WOZZECK: *Care se stăpîneşte din ce în ce mai puţin, isbucnind):* Tu cu el!...

MARIE *(obraznică):* Şi dacă!...

WOZZECK *(urlă, apropiindu-se amenințător):* Tîrfă!

MARIE: Să nu m-atingi! *(Wozzeck lasă încet brațul în jos)* Scoate cuțitul dacă vrei, dar nu-ncerca să dai. *(Retrăgîndu-se)* De cînd aveam zece ani n-a-ndrăznit nici tata!... *(Fuge în casă).*

WOZZECK *(privind fix după ea):* ... « Scoate cuțitul! » *(Şoptind, îngrozit de propriul lui gînd)*... În om e o prăpastie şi-n ea aluneci dacă priveşti mai mult... Alunec!... *(Dispare. Scena rămîne cîteva clipe goală. Cortina se lasă încet).*

TABLOUL 4

Decor: grădina unei cîrciumi. Seara, tîrziu. Pe ringul de dans flăcăi, soldați şi fete, unii dansînd, alții privind.

CALFA 1: ... Am o cămaşe care nu-i a mea...

CALFA 2: *(imitînd pe cel dintîi):* ... Nu este-a mea!...

CALFA 1: ... Şi sufletu-mi duhneşte a rachiu... *(Flăcăii, soldații şi fetele părăsesc locul de dans, strîngîndu-se în grupuri. Un grup se adună în jurul celor două calfe. Cei doi tineri sînt beți).*
Al meu suflet, al meu suflet, fără moarte ... Ah! Duhneşte-a rachiu... Duhneşte şi habar n-am de ce! De ce este lumea tristă? Chiar şi banul, banul putrezeşte!

CALFA 2: Nu mă uita, frate! Vino! *(Îşi îmbrățişează prietenul)* Zi că nu-i frumos pe lume!... De-ar fi ale noastre nasuri două sticle, ne-am turna rachiul pe gîturi unul altuia...

CALFA 1: ... Al meu suflet...

CALFA 2: Pămîntu-i ca un trandafir...

CALFA 1: Al meu suflet fără moarte...

CALFA 2: Țuica! Asta-i viața!

CALFA 1: ... Duhneşte, ah! Cît de trist e, trist, e trist, e tri... *(adoarme)* *(Flăcăii, soldații şi fetele se îndreaptă din nou spre locul de dans şi se prind — perechi-perechi în joc. Printre ei, Marie şi tamburul-major. Wozzeck apare în prag şi îi vede dansînd)*

WOZZECK: El!... Ea!... Drace!...

https://biblioteca-digitala.ro

MARIE *(dansează şi cîntă în tact)*: . . . Tot aşa ! . . . Tot aşa ! . . .

WOZZECK *(repetă maşinal)*: . . . Tot aşa ! . . . Tot aşa !. . . *(Cade pe o bancă în apropierea pistei de dans)* . . . Învîrtiţi-vă ! . . . Tăvăliţi-vă ! . . . De ce nu te stingi, soare?. . . De ce? . . . Toţi se tăvălesc în desfrîu, unii peste alţii: bărbat şi femeie. . . om şi animal ! . . . *(Priveşte iar spre cei doi care dansează)* Femeia ! . . . Femeia ! . . . Femeia-i fierbinte. . . e fierbinte. . . fierbinte ! . . . *(Clocoteşte; tresare violent:)* Cum o pipăie ! Îi pipăie trupul ! Şi ea rîde-n hohote ! . . .

TAMBURUL: Tot aşa !

MARIE: Tot aşa !

TAMBURUL: Tot aşa !

MARIE: Tot aşa !

WOZZECK *(nu mai poate să se abţină şi vrea să se năpăstuiască peste dansatori)*: . . . Blestem ! . . . Eu. . . *(Renunţă însă căci dansul se termină şi partenerii părăsesc podiumul. Se aşează din nou pe bancă. Izbucneşte un cor al flăcăilor şi soldaţilor)*

CORUL DE BĂEŢI:

. . . *Un vînător de soi*
Trecea călare prin zăvoi,
Halli, hallo ! Halli, hallo !
Da, la vînat sînt favorit
Pe cîmpul înverzit
Halli, hallo ! Halli, hallo !

ANDRES *(ia chitara, se erijează în dirijor al corului şi începe primele acorduri, intercalîndu-se în finalul corului:)*

Ah ! Fată, dragă fată
Ce minte-ai avut ?. . .
Birjarii, căruţaşii
Bănişorii ţi-au băut ! . . .

CORUL DE BĂEŢI:

Da, la vînat sînt fericit
Pe cîmpul înverzit !
Halli, hallo ! Halli, hallo !

(Andres înapoiază chitara muzicantului de pe scenă şi se apropie de Wozzeck)

WOZZECK: Cît e ceasul?

ANDRES: Zece !

WOZZECK: Da?. . . Credeam că e mai tîrziu. . . Se scurge vremea încet, la petrecere. . .

ANDRES: Ce stai acolo, lîngă uşă?

WOZZECK: Mă simt bine. . . Sînt destui ce stau şi mai la uşă, dar n-au habar pîn'ce-i scot pe uşă cu mîinile pe piept. . . *(Perechile dansează un vals tirolez)*

ANDRES: Dar tu stai rău. . .

WOZZECK: Stau bine !. . . Lasă că-n mormînt oi sta cu mult mai bine ! . . . *(Dansul se termină. Flăcăii şi soldaţii se string din nou în jurul celor două calfe)*

ANDRES *(Plictisit şi cu gîndul la dans, nu-i dă prea mare atenţie lui Wozzeck)*: Eşti beat, Wozzeck?. . .

WOZZECK: Nu, frate ! . . . Ce păcat ! . . . *(Rămîne singur pe bancă. Între timp Calfa s-a trezit, se urcă pe masă şi începe o predică, acompaniat de orchestra de scenă)*.

CALFA 1: . . . Oricît !. . . Cînd un biet drumeţ. . . rezemat de fluviul vremii. . . vrea să-şi dea seama despre dumnezeiasca înţelepciune. . . se-ntreabă: pentru ce trăim?. . . *(Cu patos)* . . . Adevărul, iubit auditoriu, vi-l spun îndată. . . *(În extaz)* Lumea-i bună ! . . . Că din ce oare ţăranul, dulgherul sau croitorul puteau să trăiască, de nu-l creea pe om cerescul tată?. . . Din ce ar fi trăit croitorul, spuneţi, dacă Dumnezeu nu semăna sentimentul ruşinii în om, oare?. . . Din ce, un soldat sau birtaş, dacă n-ar fi setea din om de ucidere. . . şi-apoi setea lui pentru băutură?. . . De-aceea zic: nu vă îndoiţi; totu-i plăcut şi încîntător. . . Omul însă-i doar un lut trecător. . . chiar şi banul putrezeşte ! . . . *(Reia tonul plîngăreţ de la începutul scenei şi termină în tempo de vals)*. . . Iar al meu suflet pute a rachiu ! . . . *(Ovaţii generale. Oratorul e înconjurat de o parte din flăcăii care-l iau cu ei. Cei care rămîn se îndreaptă cîntînd fie către ringul de dans, fie către mesele din fund. Andres se retrage cu aceştia din urmă spre mesele din fund. Începe din nou corul soldaţilor şi flăcăilor)*

CORUL BĂEŢILOR:

Da, la vînat sînt fericit
Halli. . .

ANDRES: Ah ! Fată, dragă fată. . .

(Nebunul intră pe neaşteptate şi se apropie de Wozzeck care a stat tot timpul pe o bancă în prim-plan, fără să fi luat parte

https://biblioteca-digitala.ro

la cele petrecute. În timp ce muzicanții de pe scenă își acordează instrumentele, Nebunul își face drum spre Wozzeck)
NEBUNUL *(lîngă Wozzeck)*: . . . Vesel, vesel. . . *(Wozzeck nu-l ia în seamă)* . . . Dar simt miros. . .
WOZZECK : . . . Ce-i, nebune?. . .
NEBUNUL : . . . Miros. . . ca de sînge ! . . .
WOZZECK : Sînge?. . . De sînge?. . . *(Perechile, printre care Marie și Tamburul-major reiau dansul)* . . . De ce văd roșu-n față?. . . Se-nvîrte casa rostogol. . . cad unii peste alții ! . . .
(CORTINA SE LASĂ REPEDE)

TABLOUL 5

Înainte de ridicarea cortinei se aude corul soldaților adormiți. Decorul, după ridicarea cortinei: Camera de gardă a cazărmii. Noapte. Andres și Wozzeck dorm pe patul de campanie.

WOZZECK *(geme în somn)*: . . . Ah ! . . . Ah ! . . . *(tresărind)* . . . Andres ! Andres ! . . . Nu-mi vine somnul ! . . . *(Soldații dorm pe paturile lor de lemn. La cuvintele lui Wozzeck dau semne de neliniște, fără să se trezească)* . . . Pleoapele abia se lasă. . . că ea-mi apare iarăși și aud vioara. . . tot mereu. . . tot mereu. . . și din zid îmi vorbește-un glas. . . Tu n-auzi, Andres? *(Mai exaltat)* . . . Nici nu-i vezi dansînd?. . .
ANDRES *(prin somn)*: Las' să joace. . .
WOZZECK : . . .Iar prin fața mea, într-una, parcă un cuțit sclipește. . . un cuțit lat și mare ! . . .
ANDRES : Dormi, țicnilă ! . . .
WOZZECK : Părinte sfînt ! . . . Nu ne duce pre noi în ispită, amin ! . . . *(Se aude din nou corul soldaților adormiți de la începutul scenei. Intră tamburul, afumat și foarte zgomotos)*
TAMBURUL : . . . Sînt un bărbat ! Și-am o muiere, o damă, pe cinste ! . . . Prăsilă de tamburi ! . . . Ce țîțe ! Ce pulpe ! . . . Beton armat ! . . . Iar ochii, tăciuni cu jăratec. . . pe scurt. . . o damă în lege !. . .
ANDRES : Zău?. . . Dar cine e?
TAMBURUL *(arătind spre Wozzeck)*: El știe cine e ! *(Scoate din buzunar o sticlă cu rachiu, bea din ea, apoi i-o întinde lui Wozzeck)* Na, bea și tu ! . . . Aș vrea să curgă-n rîu țuică. . . Beau că-mi stă bine ! . . . *(Mai trage o dușcă)*. . . Dă-l pe gît ! . . . *(Wozzeck întoarce privirea și flueră. Tamburul tresare deodată, înfuriat și începe să țipe)* Mă ! . . . Ori vrei să-ți smulg limba din gură și să ți-o-ntind cît praștia?. . . *(Tamburul și Wozzeck s-au încăerat și se luptă unul cu altul)*. . . Totuși am să-ți las puțin răsuflet. . . *(Îl gîtuie pe Wozzeck pe care l-a trîntit la pămînt)*. . . cît la un pui tăiat. . . Uite ! . . . *(Se apleacă peste Wozzeck, apoi îl lasă, se ridică și scoate iar sticla din buzunar. Wozzeck rămîne leșinat, jos)* . . . Flueră acum, golane ! . . . *(Bea din nou)* . . . Fluerâ pînă-ajungi vînăt ! . . . *(Fluerâ el insuși, triumfător)* . . . Dar știu că sînt bărbat ! . . . *(Se îndreaptă spre ușă și iese, trîntind ușa. Un soldat se trezește și-l vede pe Wozzeck)*
SOLDATUL : . . . Și-a luat tainul ! *(Soldatul se întoarce pe partea cealaltă și adoarme la loc)*.
ANDRES : Sîngerează ! *(Se-ntoarce și el pe partea cealaltă și adoarme. Ceilalți soldați, care în timpul încăierării se ridicaseră în capul oaselor, s-au culcat pe rînd după plecarea tamburului, și acum dorm din nou cu toții)*.
WOZZECK : . . . Unul după altul ! . . .

CORTINA

https://biblioteca-digitala.ro

ACTUL III

TABLOUL 1

Decor: odăiţa Mariei. E noapte. Lumină de luminare.

MARIE *(Singură la masă, răsfoieşte o biblie, citind din ea. Copilul se joacă-n preajma ei)*: . . . « Şi-n veci gura lui n-a scos vreo vorbă de-nşelăciune ». . . O, Doamne Sfînt, nu mă privi ! *(Răsfoieşte mai departe şi citeşte:)* . . . « lată, vin fariseii cu o femeie care trăia în necinste . . . Dar Isus a zis: nu te judec faţă de ei. . . Te du, şi nu mai vieţui-n păcat ! » . . . Doamne ! . . . *(Îşi acoperă faţa cu mîinile. Copilul se lipeşte de ea)*. . . . Copilu-mi stă ca un ghimpe-n piept! . . . Piei! . . . *(Îi dă un brînci, ca să-l îndepărteze de ea)*. . . Poftim, ce mai scofală! . . . *(Deodată, mai blînd)* . . . Dar nu! . . . hai, vino ! *(îl trage înapoi, spre ea)* . . . Vino-ncoa! . . . « Şi fost-a un copil sărac, copil fără tată şi fără mamă; ei morţi erau. . . şi pe nimeni nu avea. . . şi a-nfometat el şi a plîns zile-n şir. . . pe nimeni nemaiavînd pe pămînt ». . . Franz nu dă pe-aicea. . . Ieri n-a fost, nici azi. . . *(Răsfoieşte cu febrilitate biblia)* . . . Dar ce-o scrie oare despre Magdalena?. . . *(Citeşte)* . . . « Îngenunchiat-am la picioare. . . şi plîns-am la sfintele-i picioare, spălîndu-le cu lacrimi şi scumpe mirodenii ». . . *(Se bate cu mîinile peste piept)*. . . Isuse ! . . . Aş vrea şi eu să-ţi ung picioarele. . . Doamne, de dînsa ţi-a fost milă. . . ai milă şi de mine ! . . .

(Cortina cade încet)

TABLOUL 2

Decor: O potecă lîngă un lac. Se înserează. Marie şi Wozzeck vin din partea dreaptă.

MARIE . . . La stînga-i spre oraş. Mai e mult. . . Grăbeşte-te. . .

WOZZECK: Mai rămîi încă, Marie. Stai aici !

MARIE: Trebuie să plec ! . . .

WOZZECK: Stai! . . . *(Se aşează amîndoi)* Ai mers mult astăzi, Marie. . . Ţi-ai rupt picioarele de-atît umblet ! Aici e linişte! . . . Şi-ntuneric! . . . Ştii tu, Marie, cîţi ani sînt de cînd eşti tu cu mine?

MARIE: La Paşti vor fi patru ! . . .

WOZZECK: Şi ce crezi, cam cît o să ţină-aşa?

MARIE *(se ridică brusc)*: Vreau să plec! . . .

WOZZECK: Parcă te temi. . . Dar pentru ce?. . . Eşti bună. . . cinstită !. . . *(O trage iar la loc şi se apleacă spre ea. Grav)* Ce buze dulci ai tu, Marie ! . . . Marie ! . . . *(O sărută)* . . . Aş da tot raiu-n schimb, fericirea-aş da-o, să mai pot sorbi sărutul tău. . . Dar nu am voie, nu !. . . Tu tremuri?. . .

MARIE: E brumă azi. . .

WOZZECK *(şoptit, ca pentru sine)*. . . Cine-i rece frig nu simte! . . . Răceala zorilor tu n-ai s-o mai simţi ! . . .

MARIE: Ce vrei să spui?. . .

WOZZECK: Nimic. *(Tăcere lungă, răsare luna)*

MARIE: Cît de roşie-i luna !. . .

WOZZECK: E ca fierul roşu ! *(Scoate un cuţit)*

MARIE: Cum tremuri ! . . . *(Se ridică)* Ce vrei?

WOZZECK: Nu vreau nimic ! Dar nimic nici cel'lalt! . . .

https://biblioteca-digitala.ro

MARIE: Ajutor!
(Wozzeck o prinde de mîini şi-i înfige cuţitul în gît. Marie cade)
WOZZECK *(se apleacă peste ea)*: ... Moartă! ... *(se ridică, priveşte nedumerit împrejur şi dispare, nevăzut şi neauzit de nimeni)*

CORTINA

TABLOUL 3

O cîrciumă, noaptea. Lumină slabă. Băieţi şi fete, printre care Margret, dansează o polcă îndrăcită. Pe estradă, o pianină dezacordată.

WOZZECK *(la o masă singur)*: ... Sus pasul! ... Hop aşa! ... Săltaţi şi asudaţi că pîn'la urmă tot vă ia diavolul! ... *(Toarnă pe gît un pahar de vin, apoi începe să cînte, acoperind cu vocea lui sunetele pianului:)*

Trei inşi călări dinspre Rin
Vin la pas,
Şi-n drum, la o hangiţă
Fac popas.
Am vin rubin şi bere am
Şi fata mea stă-ntinsă-n...

(Îşi întrerupe cîntecul, sărind în picioare) ... Blestem! ... Hai, Margret! *(Ţopăie cîţiva paşi cu Margret apoi se opreşte)* Stai jos, aici, Margret... *(O conduce la masa lui şi o aşează pe Margret jos, la picioarele lui)* ... Cît de fierbinte eşti... *(O strînge la piept, apoi îi dă drumul)* Vei fi însă rece şi tu! ... Ştii vreun cîntec?...

MARGRET *(cîntă)*: ...

Cu şvabii graşi eu nu mă-mpac
Şi rochie lungă nu îmbrac:
Nici rochii lungi, nici pantofiori
Nu sînt de nasul slugilor!...

WOZZECK *(tresărind)*: Ce pantofiori! ... Că şi desculţi, tot ne-nghite iadul! ... Ah! Ce m-aş bate, astăzi!
MARGRET: Dar ce-ai la mînă? Uite, ici?...
WOZZECK *(scurtă pauză)*: Eu?... Eu?...
MARGRET: Roşu! ... Sînge! ...
WOZZECK: Sînge?... Sînge?... *(Lumea se adună în jurul lor)*
MARGRET: Sigur, chiar sînge e!
WOZZECK: Cred că m-am tăiat! Aici la mînă, la dreapta...
MARGRET *(parodiind tonul lui Wozzeck)*: Dar cum de-i mînjit şi cotul?
WOZZECK: M-am şters şi cred că s-a-ntins.
MARGRET: Phui! phui!
VOCI BĂRBĂTEŞTI: Cum te-ai şters cu dreapta la cotul drept?
WOZZECK *(sare în picioare)*: Şi ce vreţi? Ce treabă-aveţi?
MARGRET: Miroase-a sînge de om!
VOCI FEMEIEŞTI: Sigur, a sînge! ...
WOZZECK: Sînt ucigaş, eu?...
VOCI: Sînge! Sînge! ...
WOZZECK: Gura! Că de nu, vedeţi pe dracu'! *(Oamenii continuă să strige: « e sînge omenesc », în timp ce Wozzeck se face repede nevăzut)*

(CORTINA CADE REPEDE)

TABLOUL 4

Decor: poteca de lîngă lac. Noapte cu lună, ca şi în tabloul 2. Wozzeck apare grăbit, clătinîndu-se. Se opreşte. Caută.

WOZZECK: ... Cuţitul! ... Unde-i cuţitul?... L-am lăsat aicea, pe-aproape... Unde-o fi?... Mi-e groază! ... Ce se mişcă?... *(Şopteşte, dar destul de tare pentru o şoaptă)* ... Tăcere! ... Totu-i calm şi mort! ... *(Ţipă)*... Ucigaşul!

https://biblioteca-digitala.ro

(din nou şoptit:) M-a strigat ! Nu! . . . Strig eu! . . . *(Caută mereu, clătinîndu-se şi dă peste cadavrul Mariei)* Marie ! Marie ! Ce funie, ce funie roşie ai la gît? Ţi-am prins o zgardă roşie, la fel cu cerceii tăi. . . şi ca păcatul! . . . De ce e părul tău aşa răvăşit ? . . . Ucigaş ! . . . Ucigaş ! Or să mă caute mîine. Cuţitul mă trădează ! . . . *(Caută, febril)*. . . Aici erai !. . . *(Se apropie de lac)* — Hai, fă o bale ! *(Aruncă cuţitul în apă)* . . . Se-afundă-n apa neagră, ca o piatră ! *(Luna apare roşie din spatele norilor însîngerîndu-i. Wozzeck ridică privirea)* . . . Luna şi ea trădează. . . e-nsîngerată ! . . . Întreaga lume e limbută azi?. . . Cuţitul e mult prea la mal. . . şi poate. . . la scaldă sau la scoici cînd vin. . . vor da de el. *(Intră în lac, să-l caute)* . . . Nu este ! . . . Dar să mă spăl de sînge ! Cîte pete! . . . Una ici. . . şi-aici una . . . *(Văetîndu-se)* . . . Ah ! . . . Vai ! . . . Dar eu mă spăl cu sînge !. . . Nu-i apă, e sînge. . . sînge. . . *(Se îneacă)*. *(Pe potecă apare Doctorul, urmat de Căpitan)*

CĂPITANUL *(către doctor):* Ia stai! . . .

DOCTORUL *(se opreşte)* Auzi?. . . Acolo ! . . .

CĂPITANUL: Isuse ! . . . Un strigăt ! . . . *(Se opreşte şi el)*

DOCTORUL *(arătînd spre lac):* Da, acolo ! . . .

CĂPITANUL: . . . Vine din apa lacului. Apa cheamă. De mult nu s-a mai înecat nimeni ! Hai doctore, nu e bine să asculţi cînd cheamă lacul. *(Vrea să-l tragă pe Doctor după el. Dar Doctorul se opreşte şi ascultă)*

DOCTORUL: Geme, parc-ar muri un om !. . . Se-neacă cineva !

CĂPITANUL: Sinistru! . . . Luna roşie şi ceaţa cenuşie ! Auzi? Din nou geamătul ! . . .

DOCTORUL: . . . Mai slab. . . acum a-ncetat. . .

CĂPITANUL *(îl trage pe Doctor după el):* Haide ! Vino mai repede! . . . *(Doctorul îl urmează; pleacă amîndoi, grăbiţi)*

TABLOUL 5 (ultimul)

Decor: Strada, în faţa casei Mariei. Dimineaţă senină. Raze de soare. Băiatul Mariei, călare pe un băţ, se joacă. Alţi copii s-au prins într-o horă zburdalnică.

COPII: *Coroniţă de măceş*
Ineluş
Coroniţă de măceş
I. . . . .

(Soseşte în fugă un alt grup de copii, întrerupînd joaca celorlalţi)

COPILUL 1: Auzi, Käthe !. . . Marie !

COPILUL 2: Ce ai?

COPILUL 1: Nu ştii ! Toţi au plecat acolo.

COPILUL 3: *(spre băiatul Mariei):* Tu! . . . A murit maică-ta !

BĂIATUL MARIEI *(călare pe băţ)* . . . Hop, hop ! Hop, hop ! Hop, hop !. . .

COPILUL 2: Şi unde e?

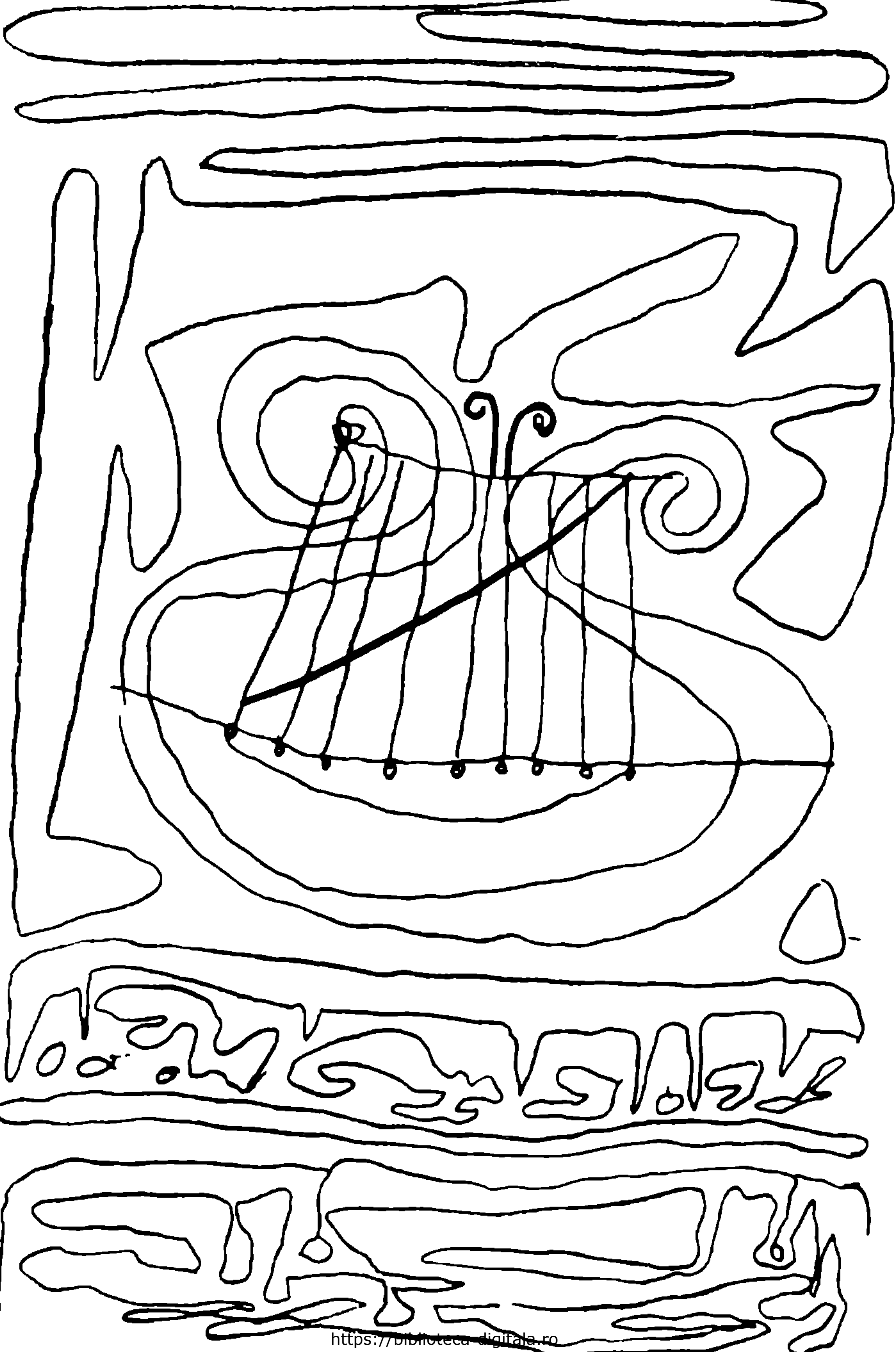
COPILUL 1: În pădure, pe drumul de lîngă lac.

COPILUL 3: Hai şi noi, să vedem ! *(toţi copiii pleacă, alergînd)*

BĂIATUL MARIEI *(călărind pe băţ, mai departe):* Hop, hop ! Hop, hop ! Hop, hop ! *(Văzînd că a rămas singur, băietul şovăie o clipă, apoi pleacă şi el în urma celorlalţi, călare pe băţ: Copilul dispare. Scena rămîne goală. Cortina cade)*.

Traducerea în metrica muzicală originală
de CONSTANTIN CÎRJAN şi XENIA ROMAN

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

GEORGE BĂLAN

Fenomenul muzicii concrete și electronice

Fenomenul muzicii concrete și electronice n-a apărut *ex nihilo*, din dorința unei originalități cu orice preț și ca o încercare extravagantă de a face *tabula rasa* cu trecutul, cum își imaginează cei înclinați spre o critică făcută, după ureche, fenomenelor mai senzaționale ale artei moderne. Tendința de a integra muzicii zgomotele, sunetele nemuzicale își are tradiția sa, pe al cărei fir o cercetare specială ar putea coborî pînă spre vremurile cele mai străvechi. Una din caracteristicile programatismului romantic, postromantic, impresionist este evocarea multiplelor aspecte sonore ale realității, în care scop compozitorii experimentează mereu noi instrumente sau lărgesc posibilitățile celor tradiționale: șuieratul vîntului, dezlănțuirea furtunii, zgomotul bătăliilor, tropotul calului, ciripitul păsărilor și alte sonorități ale vieții au pătruns astfel în operele lor sub forma unor stilizări care, adaptîndu-se logicii muzicale, sugerează totodată autenticitatea fenomenului real. Această năzuință spre sonrități nemaiîntîlnite în muzică și în același timp de maximă forță sugestivă este răspicat formulată de Berlioz care, intenționînd să scrie un oratoriu apocaliptic *(Ultima zi a lumii)*, căuta o tehnică orchestrală capabilă să sugereze acest înfricoșător moment: « Trebuie folosite mijloace pe de-a întregul noi. În afara celor două orchestre ar mai fi patru grupe de alămuri plasate în cele patru colțuri ale locului de interpretare. Combinațiile ar fi cu totul noi și din această masă de armonie ar țîșni mii de efecte, irealizabile cu mijloacele obișnuite ». Nu și-a putut realiza planul dar despre ceea ce plăsmuia imaginația berlioziană ne putem face o ideee după *Recviem*, unde efectele de spațializare obținute prin orchestrele suplimentare așezate lateral evocă ideea unei măreții cosmice și anticipă stereofonia secolului XX. Evoluția vertiginoasă a percuției la răscrucea celor două veacuri îmbogățește orchestra cu tot felul de instrumente, menite să creeze o imagine mai colorată și mai sugestivă a realității: biciul, triunghiul, gongul, lemnul, trișca etc. Asistăm uneori la o violentă — iar pentru unii neartistică — imixtiune a realității nemuzicale în desfășurarea discursului muzical: clopotele Kremlinului în scena încoronării din *Boris Godunov* de Musorgski, talăngile în *Simfonia VI* de Mahler, huruitul mașinii de vînt din *Simfonia Alpilor* de R. Strauss, pocnetul revolverului în scena aflării adevărului din *Oedip* de Enescu. Mai mult sau mai puțin convingătoare, reușite sau nu, asemenea experiențe vorbesc despre o veche și destul de generalizată necesitate a compozitorilor de a depăși limitele expresiei tradițional consacrate ca « muzicale », de a-i integra acesteia noi sonorități, prin explorarea lumii zgomotelor și a sunetelor nemuzicale.

La începutul secolului nostru, în contextul general al unei căutări neobișnuit de înfrigurate a noului, compozitorii încep să se întrebe dacă nu cumva aceste

◀ PAUL KLEE — Liră expresivă

https://biblioteca-digitala.ro

elemente ale nemuzicalului, episodic prezente în operele de pînă atunci, ar putea sluji ca punct de pornire pentru crearea unei noi lumi sonore, a unei alte concepţii despre muzică. Se consideră că o asemenea realizare sonoră ar fi chiar mai cuprinzătoare decît muzica de accepţie clasică: ar îmbrăţişa realitatea în toată diversitatea ei, în cadrul căreia sunetul muzical nu este decît un aspect, şi încă unul artificial. Crearea unei muzici a zgomotelor este totodată privită ca o culminare firească a unei evoluţii seculare: continua acumulare a disonanţelor de-a lungul secolelor XVIII şi XIX (mereu condamnate de spiritele conservatoare ca invadare a muzicii de către zgomote !) exprima o atracţie spontană a compozitorilor spre acest domeniu, ale cărui secrete posibilităţi artistice ei le presimţeau în mod nebulos. Caracterul tumultos al vieţii moderne, plină de sonorităţile nenumăratelor tipuri de maşini, este de asemenea invocat în pledoaria pentru o muzică a zgomotelor, imagine mai autentică a existenţei decît construcţiile sonore tradiţionale. Nu va fi o simplă reproducere imitativă a zgomotelor. « Arta zgomotelor îşi va trage principala sa capacitate de a emoţiona din plăcerea acustică specială pe care inspiraţia artistului o va procura prin combinaţii ale zgomotelor ». Se prevăd chiar şi principalele categorii de zgomote, ca o replică dată compartimentelor orchestrei: vuiete, şuierături, murmure, trozniturі, lovituri, voci — fiecare din aceste categorii fiind diferenţiată în specii particulare. Acesta era conţinutul esenţial al « Manifestului muzicienilor futurişti » lansat în 1911 de F. B. Pratello şi al declaraţiei lui Russolo asupra « Artei zgomotelor » (1913). Un total dispreţ pentru valorile clasice ale muzicii iradia din aceste radicale chemări la înnoire: « Beethoven şi Wagner ne-au dat dulci fiori timp de mulţi ani. Sîntem sătui de ei. Încercăm de aceea o infinit mai mare plăcere combinînd ideal zgomote ale tramvaielor, maşinilor, automobilelor, mulţimilor care strigă, decît ascultînd încă o dată *Eroica* sau *Pastorala* ». Un « concert » dat la Milano (11 august 1913) ilustra această teorie prin piese special compuse cu diferite surse producătoare de zgomote. Programul era următorul: *Trezirea Capitalei*, *Întîlnirea dintre automobile şi aeroplane*, *Prînz pe terasa Cazinoului*, *Hărţuială într-o oază*. « În ciuda unei anumite inexperienţe a executanţilor, ansamblul a fost mai tot timpul desăvîrşit iar efectele surprinzătoare obţinute de către Russolo revelară auditorilor o nouă voluptate acustică » — citim în « Revue musicale S.I.M. » din 1 decembrie 1913.

Se pare că, totuşi, această primă experienţă de creare a unei muzici integral alcătuită din zgomote era foarte stîngace şi lipsită de conţinut artistic, mai mult exhibiţionism decît creaţie. Neplăcut impresionat de înăbuşirea umanului de către mecanicitate, Debussy contestă că în asemenea înjghebări sonore ar exista premisele unei viitoare dezvoltări: « Muzica aşa-zisă futuristă pretinde să reunească zgomotele diverse ale capitalelor moderne într-o simfonie totală, de la şuieratul locomotivelor pînă la clinchetul obiectelor de porţelan. Toate acestea pot fi foarte practice în ceea ce priveşte posibilitatea alcătuirii unei orchestre; vor putea egala însă vreodată sonoritatea unei uzine metalurgice în plin lucru? Aceste reflecţii nu sînt prea vesele şi este ciudat că fanteziile progresului te împing să devii conservator. Să ne păzim a trage concluzii în privinţa vreunei decadenţe. Dar să ne ferim de mecanizare, care a denaturat atîtea lucruri frumoase ! Şi dacă vrem să-i dăm neapărat satisfacţie acestui monstru, hai să-l jertfim vechiul repertoriu ».

La numai trei ani (1916) o altă critică a bruitiştilor futurişti atrăgea atenţia asupra adevăratei direcţii spre care trebuie să se îndrepte înnoirea sonoră. Autorul criticii era un tînăr francez stabilit în Statele Unite, Edgar Varèse

https://biblioteca-digitala.ro

(n. 1885), preocupat şi el, dar într-un mod mai profund, de lărgirea domeniului sonor al muzicii. Fără a respinge, ca Debussy, tendinţa spre o integrare a ideii de zgomot în concepţia componistică, el preconiza avîntarea spre această ţintă din lăuntrul muzicii iar nu din afara ei, cum făcuseră « futuriştii ». « Este necesar — spunea el într-un interviu publicat de New York Telegraph — ca alfabetul nostru muzical să se îmbogăţească. Avem de asemenea o teribilă nevoie de noi instrumente. Futuriştii . . . au comis în această privinţă o grosolană eroare. Noile instrumente trebuie să fie susceptibile a se preta la combinaţii variate iar nu să ne amintească pur şi simplu lucruri deja auzite. Instrumentele nu trebuie să fie, la urma urmelor, decît mijloace temporare de expresie. Muzicienii au datoria să abordeze această chestiune cu maxim seriozitate, ajutaţi de ingineri specializaţi. Am simţit totdeauna în opera mea nevoia unor noi mijloace de expresie. Refuz să mă supun numai sunetelor deja auzite. Ceea ce caut, sînt mijloace tehnice noi care să se poată preta la orice expresie a gîndirii şi să o susţină ».

Varèse nu a întîrziat să-şi ilustreze prin fapte năzuinţele înnoitoare. Deşi realizate cu mijloace muzicale, lucrările compuse de el în deceniile 3 şi 4, atestă o încordată strădanie de a sugera un univers supra-muzical, imaginea unei existenţe haotice, zguduită de prăbuşiri catastrofale şi brăzdate de fulgere apocaliptice. Un ascultător mai puţin cultivat ar fi înclinat să creadă că autorul recurge la elemente din afara muzicii, în realitate însă Varèse obţine straniile sale efecte numai printr-o ingenioasă folosire a percuţiei, valorificînd întreaga coloristică a acesteia şi alternîndu-i sau împletindu-i sonorităţile cu exclamaţiile cînd alarmante, cînd tînguitoare ale suflătorilor. (Corzile nu apar decît excepţional la el !). Sirena sau clopotele care se fac cînd şi cînd auzite, nu sînt mai puţin muzicale decît maşina de vînt a lui Richard Strauss sau clopotele lui Musorgski. Ce-i drept însă, Varèse a integrat percuţiei o bogată gamă de instrumente exotice, cu efecte sonore neobişnuite pentru auzul format de muzica europeană, ceea ce e de natură să sugereze o ingerinţă a nemuzicalului în muzical. Şi apoi însăşi masivitatea şi spectaculosul instrumentelor de percuţie era fără precedent: niciodată bateria nu apăruse cu un rol atît de important şi nu se înfăţişase atît de diferenţiat. Culmea acestei performanţe este atinsă în *Ionisation* (1931) piesă concepută pentru 36 instrumente de percuţie — probabil prima experienţă de acest gen în istoria muzicii. Titlurile compoziţiilor lui Varèse pot crea impresia unei arte abstracte, tehnicizate: *Intégrales*, *Hyperprism*, *Density 21,5*, *Octandre*. Familiarizarea cu muzica varesiană spulberă însă această impresie: tinzînd spre o joncţiune cu preocupările şi cuceririle ştiinţei contemporane, compozitorul nu diminuează cu nimic intensitatea umană — uneori tulburătoare — a mesajului său.

Imaginaţia lui Varèse mergea cu mult înaintea mijloacelor care-l stăteau la dispoziţie în acea vreme. Ideile ce-l urmăreau ar fi cerut, pentru o adecvată redare, instrumente inedite, făurite cu concursul oamenilor de ştiinţă. Era o cerinţă a epocii însăşi, ale căror caracteristici reclamau modalităţi muzicale corespunzătoare. « Ceea ce vrem, este un instrument care să ne poată da un sunet continuu la orice înălţime. Compozitorul şi electricianul vor trebui să lucreze împreună pentru a-l obţine. Nu putem, cu nici un preţ, să continuăm a lucra cu vechile culori de şcoală. Viteza şi sinteza sînt caracteristicile timpului nostru. Avem nevoie de instrumente ale secolului XX, care să ne ajute să le realizăm în muzică ». Compunîndu-şi în 1926 piesa *Intégrales*, Varèse avea sentimentul unei neconcordanţe între concepţia interioară şi mijloacele cu care o realizase, dar credea în inevitabila descoperire a unor posibilităţi

https://biblioteca-digitala.ro

sonore noi, mai potrivite necesităţilor lui de expresie: « Le-am construit pentru anumite mijloace acustice care nu existau încă dar care, o ştiam, puteau şi aveau să fie realizate, mai curînd sau mai tîrziu ».

Să-l părăsim însă deocamdată pe Varèse şi să ne întoarcem pe continentul european, unde, de asemenea, ideea înnoirii universului sonor bătea din ce în ce mai insistent la porţile muzicii. Considerabilele progrese făcute de ştiinţă, concomitent cu ravagiile semănate de cel de al doilea război mondial, zgîndăreau din nou gîndul, de o vreme aţipit, al « muzicii zgomotelor ». N-ar fi oare posibilă valorificarea artistică a zgomotelor realităţii printr-o anumită tratare şi organizare a lor? Descoperirea magnetofonului a dat acestui gînd impulsul hotărîtor: reluîndu-se experienţa « futuristă » din 1913 se purcese din nou, de astă dată în Franţa, la creerea unor structuri « bruitiste », dar la nivelul superior pe care-l asigura posibilitatea de înregistrare a zgomotelor pe bandă de magnetofon. Dacă în « muzica » bruitiştilor italieni sursa materială a zgomotelor era uşor de recunoscut, ceea ce desigur îngusta semnificaţia imaginii sonore, noile experienţe dispuneau de mijlocul ascunderii acestor surse: transformările electromagnetice la care era supus zgomotul înregistrat. Într-adevăr, după imprimarea lor, zgomotele produse de cutare sau cutare din multitudinea infinită a obiectelor realităţii, pot da naştere unor noi şi surprinzătoare efecte sonore prin inversarea, accelerarea sau rărirea mişcării benzii, prin suprapunere şi montaj. Se propune publicului un mod fundamental nou de a concepe muzica: în locul obişnuitelor dezvoltări de motive şi teme, o desfăşurare bruitistă care poate merge de la specularea zgomotului roţilor de tren (aceasta ar fi o « formă » mică, un preludiu . . .) pînă la vaste compoziţii de zgomote cum ar fi aşa-zisa *Simphonie pour un homme seul*, alcătuită din zece fragmente cu titluri programatice ca: Erotica, Eroica, Apostrophe etc. Dată fiind sursa reală, pipăibilă a materiei sonore utilizate, acest fenomen era botezat cu denumirea de « muzică concretă ».

Ironie a soartei, cel care indica compozitorilor acest drum era nu un muzician ci un inginer: Pierre Schaeffer (după cum şi anticipatorul îndepărtat al acestei mişcări, Russolo, fusese nu muzician, ci pictor). Experienţele sale în laboratoarele Radiodifuziunii franceze datează din martie 1948 şi ajung la primele lor cristalizări în toamna aceluiaşi an cînd (la 5 octombrie) are loc transmisia radiofonică a primului « concert de zgomote » cu lucrări de Schaeffer: *Étude aux tourniquets*, *Étude pour piano*, *Étude pathétique* şi *Étude aux chemins de fer*. Schaeffer îşi defineşte astfel metoda: « Aportul original al muzicii concrete este de a face posibilă transformarea unui sunet prealabil înregistrat variindu-i atît forma cît şi timbrul, ţesătura, dinamica, înălţimea etc. « Obiectele sonore » care rezultă din aceste transformări se grupează după legi de similitudine, aşa cum se înrudesc între ele pe bază naturală instrumentele muzicii clasice; dar faptul că fiecare sunet poate fi supus unor multiple manifestări electro-acustice antrenează o diversitate şi un număr practic infinit de asemenea familii. Aceste manipulări păstrează caracterele vii ale sunetului original: fluctuaţii şi disimetrii, pe care muzica concretă le preferă totdeauna sunetelor electronice. În ceea ce priveşte notarea muzicală, muzica concretă propune o caracteriologie sonoră care nu ar fi mai empirică decît notaţia clasică (adică stabilită numai prin referire la elementul cauzal) şi al cărei simbol nu s-ar mărgini la indicaţiile solfegiului, considerate insuficiente. Această caracteriologie defineşte obiectul sonor conducîndu-se după criteriul percepţiei auditive şi sensibilităţii muzicale, de preferinţă la parametri acustici abstracţi (frecvenţă, spectru, durată) care nu sînt perceptibili urechii. Rezultă de aici că muzicianul

https://biblioteca-digitala.ro

concret se străduieşte să valorifice obiectul sonor în cele mai infime variaţii de timbru, nivel, durată. În timp ce muzicianul clasic încearcă să creeze opere originale plecînd de la semne muzicale, a căror notare îi permite să predetermine audiţia, creatorul de muzică concretă trebuie să-şi asigure mai întîi posesiunea unui material sonor experimental cu care va putea forma obiecte sonore nemaiauzite. Va organiza opera pornind de la această *realitate concretă*, fără a contrazice prin aceasta deprinderile muzicale clasice, ci dezvăluind, dimpotrivă, aspecte noi de o generalitate neobişnuit de vastă ». Căutărilor lui Schaeffer nu le este străină exaltarea, uşor megalomană, a celui care, descoperind noul, se vede cu cel puţin o treaptă mai sus decît predecesorii. Inginerul francez se autosituează în seria marilor reformatori ai muzicii, atribuindu-şi în plus faţă de aceştia meritul unei şi mai revoluţionare înnoiri: « Muzica experimentală de care ne ocupăm merge mult mai departe decît introducerea unei noi disonanţe sau renunţarea la tonalitate. Mişcarea noastră aminteşte alte mişcări contemporane care reduc totul, cum spun matematicienii, la un punct unic . . . O muzică nouă . . . o nouă artă a sunetelor ».

Cum era de aşteptat, multor muzicieni experienţele « concrete » le-au smuls proteste de indignare. Ei erau cu atît mai scandalizaţi, cu cît producţia care însoţea declaraţiile exclusiviste şi pretenţioase ale noii mişcări, se înfăţişa destul de precar: de la aceste montaje, utile în cel mai bun caz la ilustrarea unor episoade cinematografice, şi pînă la ideea unei noi muzici, revendicată de Schaeffer, era o distanţă ca de la cer la pămînt. Unii muzicieni însă, mai receptivi şi mai toleranţi, au încercat să vadă dacă nu cumva aceste înjghebări sonore ilustrative, destul de rizibile cînd erau ascultate de sine stătător, ascund sugestii fructificabile în cadrul conceptului clasic de muzică. Şi apoi nu orice începuturi îşi au stîngăciile, gîngăvelile vîrstei infantile? « Nu cred, spunea Honegger, în progresul artei şi nu sînt sigur că există multe pămînturi virgine de investigat în domeniul sonor, dar mărturisesc că sînt foarte curios în ceea ce priveşte muzica concretă. Arta aceasta se află astăzi încă în faza copilăriei sale, dar am ferma credinţă că este mult de făcut pe drumul deschis de ea ». O seamă de muzicieni de prestigiu ca Milhaud, Messiaen, Jollivet, Sauguet încearcă să sondeze posibilităţile noilor fenomene sonore; cu o deosebită aviditate se îndreaptă spre laboratorul lui Pierre Schaeffer tineri compozitori ca Boulez, Philippot, Barraqué, Maurice Le Roux. Nu se gîndesc nici o clipă să abandoneze ideea clasică de muzică. Experimentînd înregistrarea şi tratarea electronică a zgomotelor, ei continuă să compună, paralel, muzică normală. Totodată îşi pun problema unei fuziuni a concretului cu muzicalul, problemă care, iniţial, nu intrase în preocupările lui Schaeffer, înclinat să-şi privească descoperirea dintr-un unghi de vedere mai mult ingineresc. Acest flux al muzicienilor spre experienţele concrete a avut darul să atenueze rigiditatea, tehnică şi neartistică, a primelor încercări. Se dovedea treptat că modul secular de a gîndi muzica nu numai că nu se perimase, dar era singurul sistem de referire pe baza căruia se putea imprima un sens artistic experienţelor concrete. Cu alte cuvinte: montajele de zgomote puteau deveni artă numai în măsura în care se apropiau de muzică, aminteau de ea, asimilau principiile ei de construcţie. Aceasta a fost direcţia spre care au luat-o ulterior experienţele concrete, culminînd în 1958 cu *Vălul lui Orfeu* de Pierre Henry, lucrare ce vădeşte o concepţie simţitor deosebită de a începuturilor, atît de naive: organizate după o complexă dramaturgie, zgomotele se încheagă într-o desfăşurare coerentă, străbătută de un suflu misterios, la a cărei forţă de expresie contribuie hotărîtor episoadele

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale, intercalate şi modificate în aşa fel încît să se armonizeze cu contextul bruitist.

Cînd apărea *Vălul lui Orfeu* majoritatea compozitorilor de seamă părăsise însă mişcarea iniţiată de Pierre Schaeffer (şi de care însuşi Pierre Henry avea să se desprindă chiar în acest an). Negăsind în înregistrarea şi prelucrarea zgomotelor, bază pentru structuri artistice superioare şi sugestii capabile să determine o primenire profundă a muzicii, ei s-au orientat spre o mişcare ce luase fiinţă în Germania prin 1953 şi lăsa să se întrezărească perspective mai bogate: muzica electronică. Schimbare de direcţie astfel explicată în 1958 de unul din cei mai de frunte reprezentanţi ai muzicii occidentale, Pierre Boulez: ,,Muzica concretă a beneficiat încă de la începuturile sale de o curiozitate uneori justificată. Interesul pur tehnic pe care-l trezea atunci s-a degradat încetul cu încetul din motive precise şi putem spune cu siguranţă că rolul ei este acum aproape lipsit de importanţă, că lucrările cărora le-a dat naştere nu sînt de reţinut. Că s-a simţit nevoia unui univers sonor « artificial » (prin raportare la universul sonor instrumental « natural ») este foarte firesc: pentru căutarea lui muzica concretă nu are de ce să fie blamată. Mijloacele electro-acustice pe care ni le pun la dispoziţie tehnicile de azi trebuie să se integreze unui vocabular muzical generalizat. Cuvîntul *concret* arată însă cît ne înşelasem precum şi modul naiv în care fusese pusă problema: acest cuvînt arată că este vorba de a desface simpla manipulare a materialului sonor; cît despre sonor, el nu este atins, nici pentru a fi definit, nici pentru a fi restrîns. Nu s-a avut în grijă problema materialului, primordială totuşi într-o asemenea aventură; a fost compensată printr-un fel de paradă poetică, pe linia « colaj »-ului suprarealist de imagini sau cuvinte. Această artă poetică lipsită de crez a îmbătrînit, această absenţă a unei direcţionări în determinarea materiei sonore antrenează în mod fatal o anarhie prejudiciabilă compoziţiei, oricît de plăcută ar fi aceasta. Pentru a se preta la compoziţie, materialul muzical trebuie să fie suficient de maleabil, susceptibil de transformări, capabil să nască şi să suporte o dialectică. Refuzînd, sau mai exact ignorînd această cerinţă primordială, muzicienii « concreţi » au constituit un dosar încărcat, împotriva lor înşişi. Se expun reproşului de a produce sunete care, tehnic vorbind, numai din punctul de vedere al calităţii sînt urîte. N-au putut furniza explicaţia care ar fi trebuit să fie dezvoltată cu o mare rigoare în sînul noului domeniu electro-acustic. Aparate cel puţin mediocre şi o amabilă nepăsare au făcut din studio-ul de muzică concretă un bric-à-brac sonor. În loc de a duce la capăt o clasificare acustică, muzicienii concreţi s-au mărginit să eticheteze rezerve domestice cu denumiri de felul « sunet dens », « sunet eolian » şi alte fantezii de umor îndoielnic. Cît despre lucrări, ele nu se prezintă posterităţii decît cu titlul: lipsite de orice intenţie creatoare, ele se mărginesc la montaje puţin ingenioase sau variate, bizuindu-se mai totdeauna pe aceleaşi efecte, în care locomotiva şi electricitatea au rolul de vedetă: nimic nu vorbeşte despre o metodă cît de cît coerentă. Lucrare de amatori în pelerinaj, muzica concretă nu poate nici măcar în domeniul « gadget »-ului să facă concurenţă fabricanţilor de « efecte sonore » care lucrează în industria americană a filmului. Nefiind deci interesantă nici din punct de vedere sonor, nici din punct de vedere al compoziţiei, eşti justificat să te întrebi care-i sînt scopurile şi utilitatea. O dată primul moment de curiozitate trecut, steaua i-a pălit considerabil".

Această îndepărtare a unor compozitori valoroşi de muzica concretă amintea critica făcută de Varèse, în 1913 — futuriştilor italieni şi dovedea, după o jumătate de secol, cît de justă fusese rezistenţa lui la tentaţia facilă a ilustraţiei

https://biblioteca-digitala.ro

bruitiste. Înnoindu-se radical ca structură sonoră, muzica trebuie să rămînă totuşi muzică, elementele noi integrîndu-se organic limbajului ei şi nediminuîndu-i cu nimic forţa generalizatoare, autonomia. Iată însă că, între timp, se iveşte la orizont tehnica pe care Varèse o presimţea şi care părea să permită o rezolvare organic-muzicală a problemei înnoirii şi extinderii universului sonor. Se descoperă modalitatea producerii artificiale a unei lumi sonore de o calitate cu totul inedită: sunetul sinusoidal, născut prin îndepărtarea armonicelor sunetului natural pe calea filtrării electronice. Deşi esenţial deosebită de sonoritatea unei simfonii de Mozart sau Brahms, muzica electronică este mult mai înrudită cu ideea clasică de muzică decît bruitismul concretiştilor, ba chiar se poate adapta unor norme ale acesteia, îndeosebi celor legate de organizarea serială. Deosebirea constă în aceea că sunetul sinusoidal, graţie distilării la care a fost supus, nu manifestă nici o atracţie faţă de alte sunete şi creează o impresie stranie, de lume transcendentă. Partitura compozitorului de muzică electronică va arăta ca o diagramă acustică cu cifre, curbe, linii, reprezentînd frecvenţa, intensităţile, duratele (în centimetri de bandă magnetică), tratamentele suprapuse sunetelor. Produse prin generatoare electrice şi trecute prin dispozitivele de transformare ulterioară (variatori ai vitezei de desfăşurare a benzii, modulatori şi filtre de frecvenţă şi de amplitudine, camere de ecou etc.) sunetele electronice sînt apoi înregistrate pe bandă, în vederea organizării lor într-un montaj, conform intenţiilor creatoare ale compozitorului, bineînţeles cu ajutorul nepreţuit al omului de ştiinţă, devenit aproape coautor. (El joacă acum un rol comparabil cu cel al interpretului, regizorului care dădea sfaturi compozitorului în legătură cu posibilităţile tehnice ale unui instrument, ale vocii sau cu cerinţele scenei) Magnetofonul cu piste multiple permitea spaţializarea structurilor sonore, amplificată în continuare graţie transmisiei prin numeroase difuzoare: realizare deplină a ideii ce încolţea în imaginaţia lui Berlioz cu un secol şi mai bine în urmă. Iată noul mod de a compune la care invita în 1953 primul studio de muzică electronică, întemeiat la Köln de către Herbert Eimert. Ca şi în cazul muzicii concrete, descoperirea era şi de data aceasta însoţită de declaraţii ultrarevoluţionare. La fel de convins ca şi Schaeffer de caracterul istoric al descoperirii sale, acesta consideră muzica electronică « un punct superior în dezvoltarea progresivă ». El anunţă începutul, în dezvoltarea muzicii, a unei noi epoci, născută din « distrugerea întregii lumi sonore existente cu ajutorul electronicii». Noi vom fi însă mai lucizi şi nu vom extinde nihilismul unor asemenea declaraţii asupra valorii obiective a muzicii electronice. Şi Wagner era convins că ideea dramei muzicale face inutilă orice altă formă a muzicii de pînă atunci. . .

Era inevitabil ca noile sonorităţi şi stări de spirit pe care le aducea muzica electronică să şocheze sensibilitatea publicului, cu atît mai mult cu cît primele experienţe ale compozitorilor atraşi de studioul din Köln (ca şi în cazul dodecafonismului sau al muzicii concrete) purtau amprenta excesului de zel şi exclusivismului inerente oricărui prozelitism. Cînd în 1956 s-a prezentat în primă audiţie *Cîntecul adolescenţilor* de Karlheinz Stockhausen, lucrare în care sonorităţile electronice se împleteau cu o voce de băiat (ceea ce dovedea că nu există o prăpastie între factorul uman şi tehnica electronică), reacţia publicului a fost următoarea (după relatarea făcută de K. Prieberg în «Musica ex machina»): « . . . Neliniştea atinsese limita maximă, nerăbdarea umplea spaţiul într-un mod aproape palpabil. Era un fel de contraatac împotriva difuzoarelor asurzitoare, împotriva zgomotelor enervante ; o mulţime de auditori s-au ridicat de pe locurile lor şi, roşii la faţă, au părăsit sala furioşi, trîntind uşile ». Un

https://biblioteca-digitala.ro

muzician ca Olivier Messiaen, profilat sub semnul celei mai respectuoase atitudini față de marile tradiții (Berlioz, Debussy) reacționa însă cu totul altfel: « Am auzit acum cîtva timp o operă remarcabilă prin prospețimea ei și care corespunde, fără ca autorul s-o știe, dorinței mele secrete de întoarcere la natură: *Cîntecul adolescenților* de Karlheinz Stockhausen pentru voce de copil și sunete electronice. Să fie oare din cauza subiectului care evocă toate forțele și fenomenele naturii, din cauza extraordinarei calități sonore, din cauza vocilor de copii? Nu știu, dar consider această operă ca o reușită totală ». Mai mult decît atît, generalizînd, el releva adecvarea tehnicii electronice la necesitățile de expresie ale veacului nostru: « Fiecare epocă și-a avut limbajul său muzical, necesitînd mijloace instrumentale particulare. Muzica Renașterii se aplica perfect vocii care cîntă și corurilor a cappella, cea din secolul XVIII orchestrei și cvartetelor de coarde, cea din secolul XIX pianului și operei; muzica secolului XX își va găsi probabil realizarea sa definitivă în mijloacele electronice ».

Reintră însă în scenă compozitorul care de peste patru decenii se frămînta să găsească o modalitate de a evada din lumea sonoră tradițională, de a integra muzicii sonorități din afara ei fără însă a-i afecta esența: Edgar Varèse. Distincția foarte categorică făcută de unii între muzica concretă și cea electronică pare a nu avea importanță pentru el. Esențial este posibilitatea înregistrării și organizării pe bandă magnetică a unor sonorități pe care complexul transformatorilor le-a prelucrat, eventual pînă la totala anihilare a sursei. Edgar Varèse nu se împotrivește folosirii zgomotelor înregistrate din realitate (uzină, atelier, stradă, natură) alături de sunetele produse artificial: din contră, împletirea celor două posibilități va da mai multă culoare, putere de evocare structurii realizate. Sinteza factorului concret și a celui electronic este însă înglobată de el într-o altă mare sinteză, a cărei idee era expresia unei mari îndrăzneli: includerea sonorităților înregistrate (adică — zgomotelor) în contextul unei muzici produse cu mijloace obișnuite. În lucrarea sa *Déserts* (1954), structura orchestrală și atmosfera din piese ca *Ionisation* și *Intégrales* va alterna cu episoade electronice înregistrate, menite în intenția autorului să apară ca o prelungire și extindere organică a lumii sonore tradiționale. Organicitate care, deocamdată, nu era realizată prea convingător, disparitatea stilurilor fiind destul de izbitoare. Prima audiție a fost însoțită bineînțeles de un mare scandal. Același Prieberg ne descrie atmosfera din sală: « Din cele două grupuri de difuzoare a răsunat un urlet înfiorător, apocaliptic. . . Sunetele de pe banda de magnetofon au întrerupt orchestra încă de două ori. De fiecare dată ele erau tot mai puternice, pînă cînd ascultătorul a simțit o adevărată groază, avînd impresia că niște rafale de mitralieră ar alterna cu urlete de fiară, cu țîrîitul asurzitor al unor greieri gigantici și cu răcnetele unei mulțimi monstruoase de oameni fără chip ». Oricît ar fi fost de discutabilă, încercarea lui Varèse avea o semnificație profund pozitivă: tehnica electronică va genera opere de artă numai în măsura în care ea va intra în făgașul săpat de-a lungul secolelor de marea muzică — iată cum s-ar fi putut formula punctul de vedere ce se degaja din această lucrare a lui Varèse. Celor doritori a înfrunta această problemă li se deschidea un cîmp infinit de soluții.

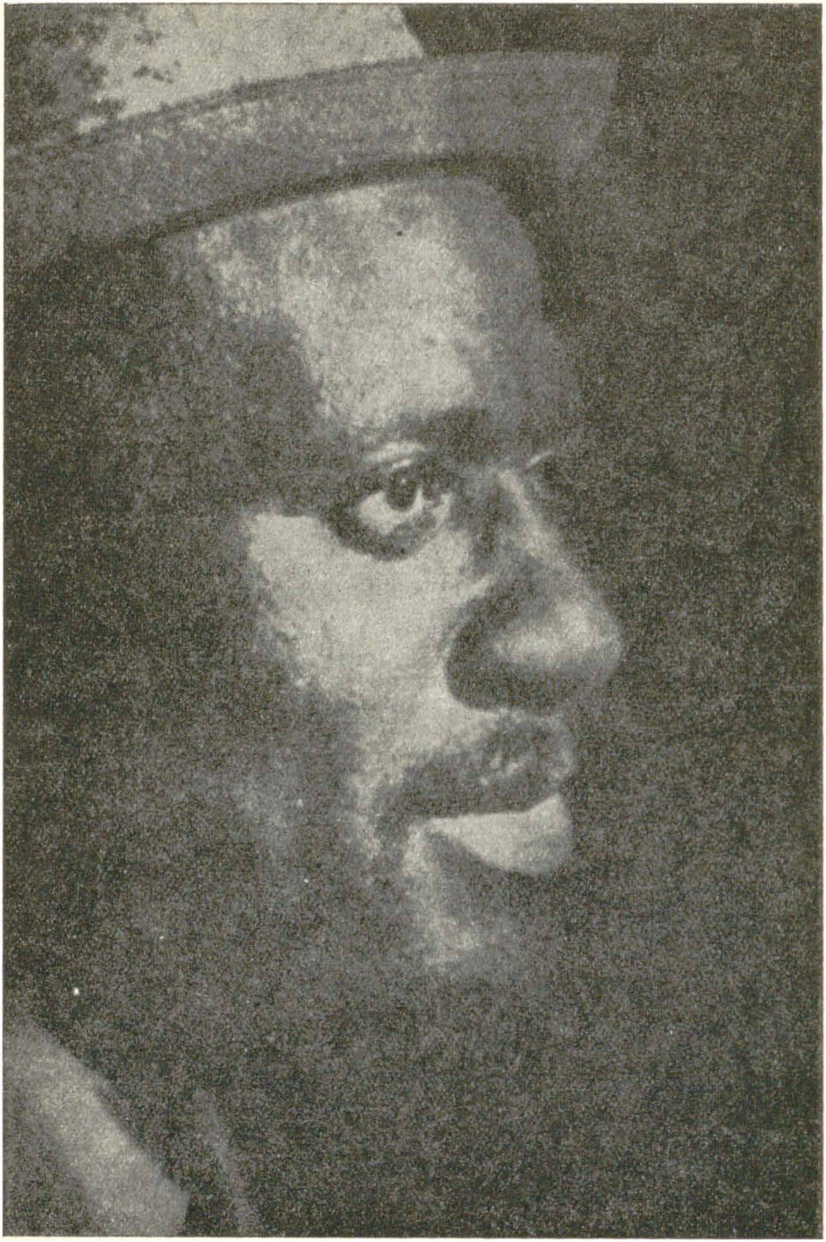
O lucrare următoare a lui Edgar Varèse, *Poemul electronic*, apreciată în Enciclopedia Fasquelle ca « una din paginile capitale ale muzicii secolului XX », adîncea, dar acum dintr-o altă perspectivă, principiul muzicalizării zgomotelor; punctul de pornire era acum nu muzica, în înțelesul clasic al cuvîntului (ca în *Déserts*) ci însăși structura electromagnetică. Zgomote înregistrate, sunete produse în laborator. Varèse organizează montajul sonor după legile drama-

https://biblioteca-digitala.ro

turgiei simfonice, confruntînd motive contrastante și închegîndu-le într-o desfășurare pe cît de caleidoscopică, pe atît de organică. Totodată, în această lume a fantasticului și forțelor oarbe el intercalează episoade vocale de o impresionantă elevație care aruncă o lumină înnobilatoare asupra întregului context, dezvăluind înțelesul profund al subtitlului pus de autor: Omul și mașina. Această lucrare a fost prezentată, de astă dată fără scandal, în 1958, cu prilejul inaugurării unei construcții a lui Le Corbusier la Expoziția de la Bruxelles și a fost însoțită de ingenioase proiecții cinematografice.

Au trecut ani și cei scandalizați de sonoritățile concrete și electronice au început să se obișnuiască cu ineditul acestora: ei le ascultă la teatru sau la film, unde utilizarea acestor procedee a devenit fapt curent, și nu numai că nu se indignează dar privesc prezența lor ca pe ceva foarte firesc. Mai ales acolo unde se cere evocată o atmosferă stranie, catastrofică, siderală, tehnica concretă sau elctronică este mai potrivită decît oricare alta. Se pune însă întrebarea: să-i fie oare hărăzit acestei muzici un rol exclusiv funcțional (ilustrație sau decor sonor al unor imagini vizuale) sau este posibilă transpunerea ei într-o modalitate autonomă de exprimare? Judecînd după fervoarea cu care unii compozitori i se dedică (Boulez, Barraqué, Pousseur, Berio, Stockhausen) s-ar putea întrezări perspectiva cuceririi unui asemenea autonomizări dar faptul că lucrările lor (oricît le-ar elogia unii critici) n-au intrat încă în conștiința unei părți cît de cît substanțiale a publicului și nu s-au impus în viața muzicală internațională, face ca problema să rămînă încă deschisă. Oricum, dacă lucrurile vor evolua în această direcție, emanciparea muzicii concrete și electronice va antrena importante modificări în modul de a prezenta și audia muzica. Dacă interpretul dispare și muzica este înregistrată pe bandă de magnetofon, te întrebi în ce măsură sala tradițională de concert și modul clasic de a alcătui un program mai pot fi actuale (bineînțeles în legătură cu acest gen de muzică). Ținînd apoi seamă de experiențele inovatoare ale trecutului, nu poți să nu tragi concluzia că reușita acestor tentative depinde de organicitatea cu care ele se vor incorpora gîndirii muzicale seculare cristalizate. Cum spunea Enescu, în artă nu poți progresa decît dacă înaintezi foarte lent. Nu aduce nici un serviciu ideii de progres — invocată de mulți teoreticieni ai electronismului — exclusivismul gălăgios și ieftin-revoluționar al acelor apologeți, care nu mai admit o altfel de muzică decît aceea a zgomotelor sau ultrasunetelor. Intoleranță, agresivitate, megalomanie — așa s-ar putea caracteriza « etica » lor artistică. Schaeffer merge pînă la a-și compara montajele de farfurii sparte și șuierat de locomotive, cu descoperirea energiei atomice, cu descoperirea Americii, cu operele lui Pasteur și Einstein. Unul din teoreticienii electronismului, G. Stuckenschmidt consideră această modalitate ca a treia etapă — cea mai înaltă — a muzicii, după etapa vocală (foarte primitivă) și cea instrumentală (încă imperfectă) a acestei arte. Încercînd să-și impună dictatorial concepția și operele, promotorii fanatici ai muzicii concrete și electronice nu fac decît să întețească rezistența opiniei publice și să abată atenția muzicienilor de la elementele raționale pe care le-ar putea găsi în aceste experiențe sonore.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

MIHAIL G. ANDRICU

Cîteva cuvinte despre jazz

Un domeniu neprospectat. Lipsesc precizările istorice. Ipoteze s-au formulat numeroase: totuşi simple supoziţii mai mult sau mai puţin poetice.

Aşadar un cîmp virgin. Un domeniu unde mult timp a domnit conspiraţia tăcerii însoţită de superbul dispreţ al pontifilor fără mandat. Potrivit unora, mult zgomot pentru nimic. După alţii, muzică sălbatică, gen inferior, zadarnică larmă.

Astăzi, situaţia s-a schimbat întrucîtva. Jazzul nu mai poate fi trecut cu vederea. E un gen. I se acordă dreptul la viaţă. Se admite că ne-a adus un limbaj nou. Poate deci pretinde la un loc în muzica zilelor noastre.

Cauza s-ar părea cîştigată. În realitate mai dăinuiesc oarecari nedumeriri. Greutăţi felurite ne stau încă în cale. Se simte lipsa unei adevărate documentări. Un tratat expunînd evoluţia şi estetica acestei muzici ar fi binevenit. — Iar puţinii comentatori ce s-au aplecat asupra problemei înlocuiesc de obicei priceperea printr-o bunăvoinţă netăgăduită, dar totuşi insuficientă.

Fără pretenţia de a hatărî într-o materie încă neclarificată, vom încerca în aceste rînduri prea scurte să înlăturăm unele cauze de neînţelegere, lăsînd altora mai competenţi sarcina de a aduce lumina desăvîrşită.

Dintru început se pune o întrebare: ce se înţelege prin muzică de jazz?

Răspunsul oricărui novice va fi: o muzică de dans folosind instrumentele consacrate şi un anumit ritm. Atare afirmaţie formulată în aceşti termeni nu foloseşte decît la prelungirea unei neînţelegeri care a durat prea mult. Desigur jazzul e muzică de dans. Dar nu orice muzică de dans este jazz adevărat. Există o seamă de orchestre zise de jazz « comercial » care cu nici un preţ nu trebuie confundate cu jazzul autentic. Aceste formaţiuni, distilatoare de muzică siropoasă şi vulgar sentimentală, uzurpează pur şi simplu un titlu la care nu au nici un drept.

O lămurire se impune. O vom da, netă şi clară.

Jazzul e negru. E mesajul unei rase, muzica oamenilor de culoare din U.S.A.

Negri, odinioară sclavi, exprimă prin cîntece tot ce le stă pe inimă.

Leagănul acestei muzici se află în statele sudice şi anume pe valea fluviului Mississippi şi în oraşul New-Orleans.

Întocmai ca ciobanul nostru cînd « zice » din fluier, tot aşa negrul ne împărtăşeşte instrumental sau vocal bucuriile şi durerile sale.

Cu alte cuvinte, o muzică populară, un adevărat folclor cu caracteristicile lui de pretutindeni: cîntece simple, improvizaţie în sensul de variaţiuni şi o foarte necesară ignoranţă a canoanelor muzicale.

◀ Cîntăreţul de jazz THELONIOUS MONK

https://biblioteca-digitala.ro

Aci valoarea artistică depinde numai de talentul şi dispoziţia momentană a interpretului.

Prin ce mijloc ne putem familiariza cu această artă? Unde şi cum s-o ascultăm?

Desigur, contactul direct, adică pe viu, ne-ar edifica pe deplin. Dar aceasta nefiind cu putinţă vom recurge, fără bucurie, la reproducerea fonografică.

Oarecari rezerve se impun aci într-adevăr. Discul e muzică « conservată ». El se repetă la infinit identic cu el însuşi. Prin această repetare el contravine la esenţa jazzului, muzică bazată numai pe variaţie, muzică unde artiştii nu se repetă niciodată. Fie cu ajutorul broderiei, fie printr-o deplasare ritmică sau altă variantă, ei transformă tema prin înfrumuseţări succesive, ajungînd la o adevărată transfigurare prin care cîntecul iniţial devine aproape de nerecunoscut.

Iată ce nu ne poate oferi niciodată discul. Lipsa e importantă, dar şi fără leac. Nu ne rămîne decît recursul la înregistrări care, de bine de rău, tot ne vor fi de ajutor.

Cum va decurge audiţia? În ce stare de spirit să ne punem?

Aci nu ascultăm vrea simfonie, muzică de cameră sau operă.

Sîntem în plin folclor.

Audiem o muzică nouă, un grai ce ne parvine din depărtări. Criteriile obişnuite nu ar avea rost. Se cuvine deci să îndepărtăm prejudecăţile sau paralele nepotrivite, căutînd a apropiere sufletească de psihologia interpretului.

Să nu uităm că artistul negru este adesea un primitiv. Habar nu are de şcoală sau şcoli muzicale. Puţin îi pasă de regulile armoniei sau ale contrapunctului. Unii chiar, şi nu cei mai puţin valoroşi, nu cunosc nici măcar notele.

Ei cîntă pur şi simplu fiindcă aşa simt nevoia.

Vor prelua deci o melodie. Pe această temă, bună sau mediocră (nu importă prea mult) ei brodează creînd un şir de variaţiuni mai mult sau mai puţin reuşite.

Deci, şi aceasta e capital, în jazz tema iniţială nu e decît un punct de plecare pentru variaţiuni. Dintr-o melodie oarecare artistul calificat va crea o muzică de înaltă calitate.

Să nu deducem de aci că tot repertoriul melodic se alcătuieşte numai din cîntece fără interes.

Nimic nu ar fi mai nedrept.

Există de pildă aşa numitul « blues », gen admirabil prin care omul de culoare îşi exprimă jalea, dragostea sau nostalgia.

Tot aşa cîntecele zise de « plantaţie ».

La fel, binecunoscutele « spirituals », melodii cu caracter religios.

Un cuvînt despre componenţa orchestrei.

Ansamblul tradiţional cuprinde şapte instrumentişti. — Trei dintre ei, adică trompeta, trombonul şi saxofonul sau clarineta, constituiesc secţiunea melodică.

Ceilalţi patru (pian, ghitară, contra-bas şi percuţie), reprezintă secţia ritmică. Rolul acesteia din urmă este covîrşitor. Putem chiar afirma că de calitatea ritmului depinde inspiraţia soliştilor.

Instrumentele folosite ne sînt bine cunoscute. Le regăsim în orice orchestră simfonică. — Aci însă inovaţia constă în tehnica întrebuinţată. Trompeta şi trombonul devin instrumente melodice. Ele cîntă într-adevăr, ferindu-se totodată de sentimentalismul nesărat cît şi de efecte eroice sau epice, total deplasate aci.

Îmbracă uneori un caracter tragic, făcînd apel la anumite surdine prin care sunetul oarecum strangulat dobîndeşte un timbru nespus de poetic.

https://biblioteca-digitala.ro

Alteori un vibrato extrem de accentuat ne evocă atmosfera Junglei. Nu mai vorbim de apogiaturile sau glissandi menite să facă fraza mai expresivă.

E de remarcat cu cîtă siguranță evită negrul tot ce ar aminti dulcegăriile nesărate după formula jazzului comercial.

Un bun gust înnăscut îi călăuzește pașii, punîndu-l la adăpost de orice efect îndoielnic.

Rolul pianului este mai cu seamă de ordin ritmic. Percuția constituie fondul ritmic pe care se țese conținutul melodic.

Contrabasul folosește pizzicato sau lemnul arcușului, iar ghitara menține ritmul imuabil fără de care o execuție calitativă nu se poate concepe.

Noțiunea de rallentando sau accelerando se exclude cu desăvîrșire.

Vocea umană apare de asemenea foarte des.

Omul de culoare cîntă precum simte. Tehnica vocală îi e bineînțeles străină. Timbrul, gutural sau răgușit, poate surprinde. Emisiunea se apropie de genul instrumental, amintind bunăoară de trompeta cu surdină.

Desigur, sîntem departe de Mozart sau Schubert. Nici vorbă de bel-canto aci. Nici nu ar fi la locul lui. — Așadar, să uităm educația noastră clasică. Procedînd astfel vom descoperi în aceste cîntece primitive și rafinate, accente adînci, tulburătoare dureri sau revoltă, altădată veselia unor copii exuberanți și plini de bunăvoie.

Încă un cuvînt despre improvizație.

S-a văzut că ea constituie baza esențială a jazzului, spre deosebire de orice muzică cultă.

Improvizația poate fi simplă, poate fi colectivă.

Iată o afirmație aparent neverosimilă.

Cum ar fi cu putință o astfel de « performanță », vor pretinde anumiți sceptici.

De fapt problema e mult mai simplă.

Executanții au o bază sigură în acordurile armonice ale piesei interpretate.

Grație acestui solid punct de reper, improvizația va decurge fără greș, depinzînd numai de geniul inventiv al soliștilor.

Într-o atmosferă ritmică potrivită și cu executanți inspirați, va rezulta adesea o polifonie, primară poate, dar de un farmec nespus.

Am încercat în aceste prea sumare rînduri să lămuresc o seamă de probleme ale jazzului.

Totodată am înlăturat oarecari confuzii punînd muzica negrilor în lumina ei adevărată.

De altfel procesul îmi pare astăzi cîștigat. Neîncrederea de odinioară a dispărut.

Nu există istorie a muzicii sau dicționar muzical unde să nu se acorde artei negre un capitol însemnat.

Să nu uităm că un gen nou, chiar valoros, sau poate tocmai de aceea, întîmpină rezistență. Ne trebuie o sforțare. E nevoie de bunăvoință.

Să ne aplecăm deci asupra acestei muzici. S-o ascultăm cu luare aminte, fără comparații nelalocul lor.

Procedînd astfel, nu mă îndoiesc că auditorul nepărtinitor va găsi aci un izvor bogat de bucurii artistice.

Iar numele unor Armstrong, Hawkins, Hodges sau Bessie Smith figurează de pe acum în galeria marilor creatori contemporani.

Și, fiindcă jazzul ne-a hărăzit o muzică admirabilă și cu totul nouă, să-i acordăm un loc de cinste în arta muzicală contemporană.

https://biblioteca-digitala.ro

CORNEL CHIRIAC

Jazzul

izvoare și semnificații

Artă tînără, apărută odată cu zorii acestu secol, muzica de jazz prezintă la o cercetare mai amănunțită o istorie frămîntată, o mare diversitate a stilurilor și artiștilor.

Pentru admiratorul sincer de artă, muzica de jazz deschide orizonturi spirituale nebănuite. Marii creatori de artă au simțit și au recunoscut că jazz-ul vine să completeze setea lor de nou, necesitatea de împrospătare a mijloacelor de expresie. Ce altceva decît o matură înțelegere, sinceră admirație și clarviziune surprinzătoare dovedește Ernest Ansermet atunci cînd, încă din anul 1919 — deci în vremea cînd această muzică abia deschidea ochii — scrie despre concertul pe care-l dădea la Londra ansamblul negru « Southern Syncopated Orchestra » condus de Will Marion Cook : « Nu există șef de orchestră pe care să am o mai mare plăcere să-*l* văd conducînd » iar despre destinul muzicii de Jazz: « este poate marele drum pe care omenirea se va angaja mîine ». *

« Un val de muzică vulgară, murdară și instinctivă a inundat țara », scria *The Musical Courrier* în anul 1889, despre *Rag-time* acuzînd originea lui primitivă, africană. Această « muzică degenerată » (una din sursele de bază ale jazz-ului) a reușit să stîrnească totuși ecouri profunde în sensibilitatea educată a muzicianului Ansermet, îndemnîndu-l să-i consacre un adevărat studiu : «. . . Muzica neagră nu e materie, ci spirit. . . Pierzîndu-și pămîntul natal, negrii nu și-au pierdut tradiția și gustul pentru muzică. . . Ei au refăcut în maniera lor cîntecele oferite de albi ».

---

* **Ernest Ansermet,** *Sur un negre-orchestra, la Revue Romande,* **15 oct. 1919. Articolul a fost descoperit de muzicianul romîn Mihail G. Andricu și semnalat revistei franceze** *Jazz Hot* **în anul 1939.**

https://biblioteca-digitala.ro

Apărut şi dezvoltat în societatea americană, jazz-ul şi-a găsit tîrziu esteticieni şi istorici, dar de cealaltă parte a oceanului. Au trebuit să treacă cîteva decenii pentru ca americanii să descopere jazz-ul, mai întîi ca afacere comercială şi apoi ca artă, după ce o întreagă generaţie de intelectuali europeni, cu nucleul în Franţa, şi-au unit eforturile şi ridicîndu-se deasupra insuficienţelor materiale au reuşit să dea lumii prima revistă de specialitate, *Jazz Hot*, al cărui prim număr apărea în martie 1938, la Paris.

Plină de semnificaţii ne apare, în perspectiva anilor, « prezentarea » care deschide acest prim număr şi care constituie de fapt programul acţiunii întreprinse de revistă:

« Nu exista pînă în prezent nici o revistă, nici un jurnal care să fie în exclusivitate consacrat veritabilei muzici de jazz.

Această lacună trebuia să fie remediată. Iată de ce a fost fondat *Jazz Hot.*

Jazz Hot este singura revistă în lumea întreagă care va fi consacrată în întregime adevăratei muzici de jazz...

A propaga, a face cunoscută sub aspectul ei veritabil o muzică încă atît de necunoscută, atît de neînţeleasă, acesta este scopul pe care îl slujim înainte de toate. Toţi cei care au acelaşi ţel ne vor ajuta aliniindu-se alături de noi. »

Tonul ambiţios, mîndria e pe deplin justificată dacă ne gîndim că de-a lungul celor 30 de ani de existenţă (cu o întrerupere de cinci ani în timpul războiului), *Jazz Hot* a slujit cauza jazz-ului ducînd o susţinută luptă împotriva prostului gust şi al comercialismului în artă. Ceea ce începuse Jean Cocteau şi Georges Auric în jurul anului 1920, prinsese după 15 ani un contur precis; lucizi, animatorii jazz-ului, grupaţi în jurul revistei ştiau că pe de o parte, se aflau în faţa acelor ignoranţi despre care criticul H. Panassié spunea că: « sînt scuzabili: aşteaptă să fie lămuriţi », iar pe de alta, dădeau piept cu spiritul ostil al snobilor şi retrograzilor.

Revista publică articole competente de estetica şi istoria jazz-ului, printre care cele ale lui Mihail Andricu: *

Paralel cu explicarea subtilităţilor tehnice şi estetice ale noului fenomen muzical, « Jazz Hot » în luptă cu prejudecăţile şi convenţiile meschine caută să afirme energic semnificaţia fundamentală a creaţiei de jazz, care este o întoarcere la viaţă şi la puritate: „În jazz ca şi în alte domenii există simplitate şi perfecţiune. . . În artă, o operă nu devine perfectă decît dacă e simplă. . . Jazz-ul e un lucru simplu, dirijat de reguli simple şi dure. . . Aşa se explică faptul că jazz-ul nu se face ascultat decît de urechile care n-au abandonat simţul zgomotului pentru gustul sunetului în sine, de acele fiinţe îndrăgostite mai mult de viaţă decît de « artă »" (George Herment *Perfection et simplicité*, *Jazz Hot*, nr. 24, 1938).

« Viaţa a evoluat repede în aceşti ultimi cincizeci de ani.

Arta n-a urmat-o.

Arta a căzut sub controlul unei clase sociale înstărite, burgheze, *conservatoare*, care a creat Academii, Şcoli, *Conservatoare*, unde se învaţă canoanele unui « bun gust » în perfectă armonie « cu bunul simţ » burghez.

S-au fixat reguli, limite.

Arta burgheză a căzut în sentimentalism, pusă la conservat, n-a mai evoluat»

---

* « *Duke Ellington* » în *Jazz Hot* nr. 4, 1935; « *Despre importanţa temei în jazz* » în nr. 6 1935; « *Eseu asupra elementului armonic în jazz;* nr. 11, 1936, « *Priviri retrospective* » în nr. 42, 1950; « *Luis Russel* » în nr. 97, 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica este poate grație jazz-ului arta cea mai avansată acum.

În timp ce marile opere continuă să fie jucate în fața fracurilor goale, jazz-ul, prin swing-ul său revine la acel ritm care stă la originea oricărei muzici sau dans.

Vechile compoziții bazate pe variațiuni succesive ale aceleiași teme, fac loc aici *improvizației* ritmate. Interpretul se dăruie total și nu se limitează să transcrie cu mai multă sau mai puțină virtuozitate un text muzical.

Mișcarea de jazz, universalitatea ei artistică nu poate să nu exercite o influență importantă asupra timpurilor noi.

Este un elan către simplitate originală, dragoste de viață.

Va fi întotdeauna o incompatibilitate totală între sufletul unui burghez și jazz.

Jazz-ul nu se prostituează niciodată (Louis Bayard, *Jazz phènomene universal*, *Jazz Hot* nr. 28, 1938).

« Strada este cel mai frumos disc de jazz care poate exista » (Jean Malrieu, *Jazz Hot* nr. 10, 1936).

Muzica de jazz cunoaște astăzi acea răspîndire universală care caracterizează operele de valoare. Există, ce-i drept, destul de multă lume care-l ignoră sau îl confundă cu orice muzică de proveniență americană sau cu muzica ușoară și de dans (uneori cu formele ei cele mai tributare modei : Cha-cha, Mambo, Rock'n Roll, Twist, etc.) Amatorilor de muzică care au reușit să descopere mari satisfacții în acest gen muzical le revine sarcina de a combate și spulbera aceste false concepții.

Jazz-ul este înainte de toate un mijloc de expresie original. Pianistul Jelly Roll Morton, unul dintre « clasicii » jazz-ului spunea : « Jazz-ul e un stil, o manieră de a cînta și nu un gen de bucată muzicală » *(Down-Beat*, august-septembrie 1938). Pentru acest fel de muzică contează deci mai puțin « ce » se cîntă, decît « cum » se cîntă.

Marii muzicieni care au încercat să se apropie de jazz au ajuns mai devreme sau mai tîrziu la aceeași concluzie. « M-am interesat pentru prima oară de jazz în timpul șederii mele la Londra » scria Darius Milhaud în ale sale *Notes sans musique*. „Mergeam adesea și așezîndu-mă aproape de interpreți încercam să analizez și să asimilez ceea ce auzeam. Ce departe eram de țiganii dinainte de război * care ne șopteau la ureche « suavități » de o platitudine respingătoare, de alunecările vocale făcute cu gustul cel mai dubios. În jazz arta timbrului este de o extremă subtilitate : saxofonul deapănă visuri, trompeta e cînd lirică cînd dramatică, clarinetul adesea întrebuințat în registrul acut, trombonul liric șuierînd cu ajutorul culisei sfertul de ton al sunetelor în crescendo, ceea ce intensifică sentimentul, iar pianul lega acest ansamblu atît de divers dar de loc disparat cu punctuația subtilă și complexă a bateriei, un fel de bătaie interioară, de pulsație indispensabilă vieții ritmice a muzicii. Întrebuințarea constantă a sincopei în melodie era de o asemenea libertate contrapunctică încît dădea impresia unei improvizații dezordonate, deși în realitate totul era remarcabil pus la punct prin repetiții. *Mi-a venit ideea să utilizez aceste ritmuri și timbre într-o lucrare de muzică de cameră, dar mai întîi aveam nevoie să pătrund mai adînc tainele acestei noi forme muzicale a cărei tehnică îmi punea deocamdată probleme*".

Mulți admiratori de primă oră ai jazz-ului n-au sesizat decît mai tîrziu adevărata lui semnificație. « Cunosc jazz-ul de treizeci și cinci de ani — spunea

* E vorba de primul război mondial.

https://biblioteca-digitala.ro

Georges Auric — şi atitudinea mea faţă de el nu s-a schimbat. Continui să-l consider, deşi pentru motive deosebite de cele de odinioară, un fenomen care a îmbogăţit muzica pe mai multe planuri. Am început prin a-l iubi în latura sa minoră, în aspectul său cel mai exterior şi mai puţin esenţial. E suficient să reciteşti descrierea (înfricoşătoare) a unui jazz-band în *Le coq et l'Arlequin* de Cocteau, pentru a-ţi da seama că noi confundam lucrul foarte rău cu cel foarte bun (acesta din urmă fiind pe atunci destul de rar). În acest sens, influenţa jazz-ului sau a ceea ce era luat pe atunci drept jazz asupra operei lui Strawinski, are prin ce să surprindă. Într-adevăr am fost toţi sensibili la vigoarea sincopelor şi la un anumit pitoresc. Fondul jazz-ului era însă altul şi avea să ni se dezvăluie mai tîrziu cu limpezime: *o formă de expresie particulară care nu putea fi şi comparată cu altele şi în acelaşi timp nobilă, emoţionantă.* Slavă Domnului, nu exista magnetofon pe vremea cînd Cocteau, Poulenc, Milhaud şi eu făceam jazz la *Le Boeuf sur le Toit.* Azi vedem mai clar, avem criterii, ştim ce să credem despre jazz. Ascult jazz şi cred că-l cunosc destul de bine. » *(Le jazz dans le monde).*

Şi în fine din nou E. Ansermet în articolul citat: « E prea puţin a spune că muzica neagră constă în « sincoparea » unui oarecare material muzical. Sincopa nu e decît efectul unei nevoi expresive, manifestarea în ordinul ritmului a unui gust particular, a unui spirit specific. Acest spirit se remarcă în toate elementele muzicii; el transfigurează totul. Negrul ia trombonul şi are o manieră specială de a face să vibreze fiecare notă printr-o tremurare continuă a culisei, şi un simţ al glissando-ului, şi un gust al notelor înfundate, care fac din trombon un nou instrument; el ia un clarinet sau un saxofon şi are o metodă de a lua notele cu o lejeră apogiatură inferioară, descoperă o serie de efecte produse cu buzele care fac un nou instrument din clarinet. Există o manieră neagră de a cînta la vioară, o manieră neagră de a cînta vocal. Cît despre bateria noastră orchestrală, este inutil de a mai descrie cu cîtă atenţie foloseşte negrul toate accesoriile conferindu-le o rafinată emoţie sau făcîndu-le obiectul unei inepuizabile jonglerii. Ansamblul se desfăşoară într-o formidabilă scară dinamică care merge pînă la subtilitatea sonoră a orchestrei lui Ravel.»

Iar Igor Strawinski, cel care considera că a compus şi a cîntat jazz (« Ragtime pentru 11 instrumente » de exemplu) declara după aproape patruzeci de ani, că a întrebuinţat numai instrumentaţia şi ritmuri specifice jazz-ului şi că numai cu acestea n-a reuşit să redea spiritul jazz-ului.

Jazz-ul poate să slujească artizanilor sunetelor ca un mijloc de expresie original. Ca şi celelalte arte, jazz-ul se poate dezvolta ca o şcoală cu caracter naţional. Se schiţează astăzi o şcoală poloneză a jazz-ului, o alta rusă, japoneză, etc., în care se simte puternic influenţa tradiţiei culturale autohtone. Ca limbaj muzical jazz-ul nu s-a cantonat însă într-o formă fixă, într-un tipar. Artiştii lui au simţit mereu evoia să aducă ceva nou şi căutările n-au încetat nici astăzi. Tocmai această continuă prefacere îi face pe unii observatori mai puţin asidui ai jazz-ului (şi mă gîndesc aci şi la muzicologul George Sbârcea) să proclame domnia unui aşa zis « haos ». Este evidentă diferenţa, putem spune că există chiar o contradicţie între maniera în care întrebuinţează saxofonul alto un Johnny Hodges şi Ornette Coleman. Ce asemănări sînt între King Oliver şi Miles Davis la trompetă? Între Zutty Singleton şi Max Roach la baterie? Nu putem găsi continuitate pe planul jazz-ului între artişti aparţinînd stilurilor diferite decît avînd mereu în atenţie evoluţia bazată pe achiziţionarea procedeelor vechi şi permanenta preocupare de perfecţionare manifestată de generaţiile succesive de jazzmeni.

https://biblioteca-digitala.ro

Două elemente de bază, unul de factură ritmică: swing-ul și altul de specifică prelucrare a materialului sonor completează pe un al treilea: improvizația, conferind jazz-ului acea modalitate expresivă care-l deosebește de oricare alt gen de muzică.

Improvizația, cunoscută în muzică încă de la preclasici, capătă în jazz o valoare deosebită trăind în adevăratul ei înțeles semantic. Spontaneitatea interpretului, capacitatea lui de a crea chiar în timpul execuției fraze înlănțuite într-un tot logic, sînt în jazz — arta creației de moment — criterii valorice. Muzicantul de jazz joacă dublul rol de creator și interpret; el trebuie să fie inspirat ori de cîte ori cîntă, în timp ce oricare alt artist nu creează decît atunci cînd este inspirat. Jazz-ul naște cu execuția și moare cu ea. Singur discul poate conserva și transmite în timp și spațiu o artă muzicală de o asemenea construcție, o artă ale cărei subtilități stilistice nu pot fi consemnate prin procedeele obișnuite ale notației muzicale.

Caracterul spontan al improvizației care implică un adevărat proces de creație « la moment », valoarea ei muzical-emotivă nu cîștigă în jazz decît în măsura în care se sprijină pe elementul ritmic swing și pe procedee deosebite de tratare a materialului sonor care țin de particularitățile specifice de interpretare ale negrilor (așa zisul stil « hot).

Swingul * este acel element care dă sens și viață ritmului ușurînd în același timp înțelegerea evoluției suportată de linia melodică. Acest swing vine direct din inima executantului și el are capacitatea de a emoționa auditoriul. (J. V. Praag: *Etude sur la musique de jazz*, *Jazz Hot* nr. 6/1935). Dintre toate elementele jazz-ului, swing-ul este cel mai subtil în exprimare, conferind ritmului o suplețe, un balans elegant care contopește pe interpret și auditor într-o uimitoare coincidență senzitivă. Swing-ul este puntea pe care interpretul de jazz o aruncă între el și public. Depinde de instrumentist, depinde de dispoziția și atmosfera în care se află pentru ca să fie asigurată acea tensiune ritmico-psihică, acel elan vital pe care-l degajă jazz-ul legănînd mulțimea în sălile de concert.

Dacă simțul ritmic african s-a materializat în swing, el s-a manifestat și în maniera de interpretare cunoscută sub denumirea ei primară de « stil negru » și mai tîrziu « hot ». Muzicantul negru, adoptînd instrumentația europeană a căutat să și-o adapteze tensiunii la care vibra emoția lui, emoție pe care căuta s-o exteriorizeze prin mijloace expresive particulare. Nu întîmplător trompeta și cornetul, trombonul și clarinetul, instrumente cu timbru viu, pătrunzător cîștigară mare popularitate în jazz, modelîndu-se în surprinzătoare configurații sonore. Urechea obișnuită cu puritatea muzicii clasice va admite doar ca efecte comice, pitorești, sonoritățile răgușite, trecerile bruște din registrul grav în cel acut, amploarea sporită a vibrațiilor. Inflexiunea, atacul, glissando-ul, vibrato-ul, completate de sonoritățile « growl » și « dirty » sînt procedee menite să transfere notei fie expresia unei tensiuni exasperate, fie o nuanță nostalgică (fără a cădea în sentimentalism dulceag) fie pentru a o apropia de valoarea expresivă a vocii umane. Orchestrele « comerciale » folosesc adesea aceste procedee care nu valorează la ele decît ca niște clișee lipsite de gust, vulgare, și care nu rămîn altceva decît artificii de suprafață.

Swing, improvizație, sonoritate specifică pusă în slujba exteriorizării unei emoții reale, sînt elemente « sine qua non » care atribuie jazz-ului nota de

---

* Cuvîntul SWING are în limbajul jazz-ului două înțelesuri: *a)* noțiunea ritmică pe care o explicăm mai jos; *b)* stilul swing, caracteristic perioadei clasice a jazz-lui

https://biblioteca-digitala.ro

viguroasă originalitate, sesizabilă încă de la prima audiţie. Dar aceste elemente estetice esenţiale ale jazz-ului n-au rămas cantonate în formele lor incipiente.

Astfel, improvizaţia colectivă caracteristică stilului New-Orleans, care forma un ansamblu polifonic bazat pe transfigurarea prin variaţiuni a melodiei a făcut loc improvizaţiei armonice (bazată pe structura armonică a melodiei), împinsă în zilele noastre pînă la principiile moderne cum ar fi cele atonale, (ORNETTE COLEMAN) seriale, (THELONIOUS MONK) etc.

Sunetul a fost la rîndul său un material în continuă prefacere la muzicanţii de jazz. Astfel, atacul, brutal la început, şi-a pierdut puţin cîte puţin din fermitate pe măsură ce instrumentiştii de jazz au început să construiască o frază mai legată. Vibrato-ul, aspru la origini, a devenit rafinat, şlefuit cu timpul. În tempo rapid el a dispărut aproape total. Unii interpreţi alternează note vibrate cu note nevibrate.

Mijloacele stilistice ale jazz-ului evoluează neîncetat. De la epocă la epocă, de la artist la artist, ele se îmbogăţesc continuu, scopul rămînînd acelaşi : interpretul de jazz caută fervent expresivitatea colorată a sonorităţii, evitînd transparenţa şi nulitatea afectivă a sunetului în sine. O evoluţie care nu este independentă de dorinţa Jazz-menilor de a-şi acorda limbajul muzical progresului social şi cultural al omenirii.

Nu putem încheia fără a preciza că alături de cele mai moderne stiluri de jazz, vechile idiomuri ale jazz-ului sînt folosite cu succes de către acei instrumentişti care lăsînd la o parte dorinţa de aliniere « la modă », recrează cu succes atmosfera « veche » a jazz-ului. Publicul nostru a avut de curînd ocazia să aplaude orchestra tradiţională a trompetistului englez Kenny Ball, iar de pe discuri şi concerte pe aceea a cehului Gustav Brom, sau pe aceea a australianului Graem Bell. Recent Louis Armstrong, exponentul cel mai remarcabil al genului, a transmis pe viu publicului romînesc mesajul plin de semnificaţii al muzicii de jazz.

Nimeni nu se va putea bucura mai din plin de comorile spirituale ale jazzului decît acel care-l ascultă. Ascultătorul avizat îşi va purta însă cu mai multă siguranţă paşii, neriscînd să bîjbîie într-un domeniu necunoscut, pe care mulţi şi-l imaginează în chip eronat.

IZVOARELE JAZZULUI

Specialiştii nu s-au pus încă de acord asupra momentului apariţiei jazz-ului ; el se situează între anii 1890 şi 1910, epocă la care cîţiva muzicanţi negri din New Orleans dăduseră muzicii pe care o practicau o culoare atît de specifică, încît ea nu mai putea fi integrată nici folclorului negru, nici unor imitaţii nereuşite ale albilor.

Un lucru e cert : muzica de jazz şi-a preludiat existenţa odată cu primii paşi pe care sclavii africani i-au făcut pe pămîntul american. Care din neguţătorii de sclavi ar fi putut prevedea atunci, că marfa neagră pe care o comercializau pe pieţele din sudul SUA avea să dea naştere în decurs de trei secole unei arte atît de universal acceptată.

Astăzi, fenomenul muzical jazz ni se înfăţişează în splendida lui ascensiune. El a dovedit că « e demn de Republica Artelor » după cum spune M. Andricu (*Regards en arrière*, *Jazz Hot*, nr. 42, 1950) şi că se potriveşte sensibilităţii şi aspiraţiilor tuturor popoarelor.

S-a încercat de mai multe ori definirea jazz-ului. Reţinem dintre acestea pe aceea a profesorului Marshall Stearns, eminent critic de jazz, director al

https://biblioteca-digitala.ro

Institute of Jazz Music din New York, care scria că: « Jazz-ul este rezultatul contopirii tradiţiilor muzicale europene şi africane. Principalele lui componente sînt armonia europeană, melodia euro-africană, şi ritmul african » *(The Story of Jazz*, 1957).

Leonard Feather dădea în aceeaşi manieră o explicaţie a componentelor Jazz-ului în a sa *The Book of Jazz* (1959): ,,Muzica pe care o recunoaştem azi sub numele de jazz este o sinteză originală a şase surse: ritmurile africane; structura armonică a muzicii clasice europene; însuşirile melodice şi armonice ale muzicii populare americane din secolul al XIX-iea; muzica religioasă; Work-songs (cîntece de muncă); spectacolele « Minstrel »."

Aceste două schiţe făcute Jazz-ului arată cît se poate de clar importanta influenţă ritmică africană şi participarea melodiei folclorului negru nord-american bazată pe sistemul armonic al muzicii de origină europeană, pe care negrii au asimilat-o pe pămîntul american.

Care au fost condiţiile istorice care au favorizat această dureroasă transplantare care poartă un fruct atît de mult gustat de întreaga lume?

După descoperirea continentului american, exterminarea nemiloasă a băştinaşilor a dus la o acută lipsă a mîinii de lucru ieftine. Şi astfel a apărut negoţul cu sclavi negri. Primii africani răpiţi pămîntului natal au sosit pe continentul american pe la jumătatea secolului al XVI-iea. După anul 1600 comerţul cu sclavi ia proporţiile unei adevărate organizaţii, care şi-a exercitat odioasa activitate timp de aproape trei secole, oficial pînă în momentul interzicerii traficului cu marfă vie (1808) iar neoficial pînă la Războiul de Secesiune (1861).

Aduşi cu forţa pe un pămînt necunoscut şi supuşi unui regim de viaţă şi muncă neomenos, negrii africani şi-au păstrat vechile obiceiuri şi tradiţii ale culturii lor ca pe un reazem sufletesc. Elementele muzicale africane sînt repede sesizabile în jazz. Dificultatea determinării lor precise provine din aceea că nu se poate şti cu exactitate care anume populaţii au fost atinse de flagelul sclavajului şi cărei culturi africane aparţineau ele. Trebuie să se ţină seama de coordonate geografice bine stabilite şi de evoluţia considerabilă pe care muzica continentului negru a suferit-o în ultimele trei secole. De aceea, orice comparaţii între jazz şi arta muzicală africană contemporană sînt false, dacă nu se are în vedere stadiul la care se afla cultura africană atunci cînd primii negri au luat drumul sclaviei.

Cercetările începute de *African Music Society* înfiinţată în anul 1947 de etnograful Hugh Tracey au arătat că cultura muzicală şi civilizaţia africană era foarte dezvoltată în perioada antefeudală şi la începutul feudalismului; iar studiile antropologilor Ernest Borneman şi Melville Herskevits stabilesc că partea de vest a Africii, şi anume teritoriile ce se întind de la Coasta de Fildeş la Congo, erau centrul civilizaţiei şi culturii africane şi că tocmai din aceste ţinuturi au fost răpiţi negrii transplantaţi pe continentul american.

Cîntecele africane seculare sînt fondate pe ritm şi timbru, neglijînd aspectul melodic şi armonic al muzicii albe. În ritmică se întîlneşte structura bazată pe o singură valoare de timp şi poliritmia; ritmul nu este totdeauna dependent de măsură.

Africa a fost o patrie a primelor instrumente. Corpul uman însuşi e tratat ca un instrument. Dar preferinţa cea mare a fost totuşi pentru tobe: de la tam-tam-urile gigantice plămădite din lut sau săpate în trunchiuri de copaci pînă la cele mai mici făcute din tigve şi nuci de cocos.

Muzică sincretică (unitate între cuvînt şi gest — dans) cu caracter funcţional, muzica africană a perpetuat prin tradiţie orală o mare varietate de forme muzi-

https://biblioteca-digitala.ro

cale şi interpretative: cîntece magice, de ritual, cîntece de muncă, de pescuit, de vînătoare, de înmormîntare, de dragoste, satirice etc. Mai există aşa zisa muzică « semantică » — cu semnificaţie — cum ar fi « telegraful junglei », tam-tam-uri care slujesc pentru comunicarea la distanţă.

Negrii, şi mai ales cei mai de vază dintre ei, vrăjitorii şi războinicii, au continuat practica tam-tam-ului, a dansurilor şi cîntecelor din teritoriile de origină şi în noua lor stare socială. La tam-tam se obişnuia executarea de improvizaţii de o mare complexitate ritmică pe o temă dată, dezvoltînd o idee ritmică aşa cum compozitorii clasici dezvoltă o idee melodică sau armonică. Ca un ecou, muzica de jazz foloseşte pînă astăzi forma « temă cu variaţiuni », transpunînd pe instrumentele cu coarde sau de suflat procedeul de creaţie atît de caracteristic instrumentelor de percuţie ancenstrale. Un rol important în jazz l-a jucat de asemeni sistemul muzical pentatonic al negrilor exilaţi. Folosirea gamei lipsită de semitonuri (do-re-fa-sol-la) ca şi neputinţa urechii negre de a face distincţie între modul major şi cel minor al muzicii europene va duce la transformarea muzicii albe pe care simţul polifonic african o va întîlni pe pămîntul american.

Sursă importantă a jazz-ului, muzica africană n-ar fi ajuns niciodată la un asemenea rezultat, dacă transplantată odată cu negrii pe continentul american n-ar fi întîlnit acolo tradiţia muzicală europeană. Din această confruntare a luat naştere melodia euro-africană. Formele muzicale apărute ca urmare a acestui mariaj muzical sînt destul de numeroase şi au fost grupate sub denumirea de « Muzică Afro-Americană ».

Muzica Afro-Americană (înţelegînd prin aceasta folclorul negru în toate teritoriile pe care au fost aduşi sclavi africani) s-a dezvoltat în două direcţii care diferă atît prin constituţia ritmică cît şi prin mijloacele stilistice şi formale deosebite. Astfel a apărut *un folclor negru sud-american* (polimetric ca ritm, bazat pe muzica europeană romanică) care a dus la naşterea muzicii şi dansurilor « latino-americane » răspîndite în întreaga lume ca genuri comerciale de succes (rumba, mambo, samba, cha-cha, etc.) şi un *folclor negru nord-american* (de esenţă poliritmic), influenţat de tradiţia muzicală a popoarelor germanice, care stă la baza muzicii de jazz.

Primele manifestări muzicale în cadrul folclorului negru-nord-american încep să se contureze de abia la 1800. Existau aşa zisele trupe de « Minstrels » (cîntăreţi, dansatori şi muzicanţi burleşti) care parcurgeau America amuzînd publicul alb. Dar o artă muzicală originală a negrilor nu s-a afirmat net decît după Războiul de Secesiune.

CÎNTECELE RELIGIOASE — *SPIRITUALS*

Spre deosebire de coloniile latine, unde negrii aveau putinţă să-şi exercite cultele religioase tradiţionale (unele dintre ele ca cele Voodoo, corespunzînd obiceiurilor catolice), în coloniile britanice protestante, sclavului îi era interzisă orice formă de educaţie (scrisul, cititul, etc.) ca şi practica cultului religios african.

Cu timpul, stăpînii albi au considerat că apropierea de biserică era un mijloc de reprimare a « sălbăticiei » negrilor; ea le furniza în acelaşi timp speranţa « minunatei vieţi de apoi », abătîndu-le gîndul de la frămîntările vieţii pămînteşti. Aşa se explică de ce la Congresul proprietarilor de sclavi ţinut în 1845, la Charleston (Carolina de sud) s-a constatat că religia « asigură

https://biblioteca-digitala.ro

bunul mers al producţiei şi disciplina ». Autorităţile ecleziastice asigurau că creştinizarea nu-i lipsea pe negri de calităţile lor de sclavi.

Dintre numeroasele religii pe care le avea la îndemînă negrul o alese pe cea protestantă care oferea credincioşilor libertatea de a-l celebra pe Dumnezeu după dorinţa fiecăruia în limbajul zilnic şi nu într-o limbă moartă ca latina. La început, predicatorii cîntau verset cu verset şi invitau asistenţa să repete în cor după fiecare frază cuvintele textului. Acest sistem al repetiţiei versetelor a rămas puternic înrădăcinat în cîntecele religioase negre pînă astăzi. Credincioşii adoptau cu pasiune temele, melodiile, cuvintele şi ritmul cîntecelor religioase albe care le erau impuse, dar nu fără a opera cîteva schimbări esenţiale. Astfel, sub influenţa simţului ritmic african, al sistemului muzical pentatonic şi a manierei specifice de pronunţare a cuvintelor englezeşti pe care negrii le transformau sub influenţa bazei lor de articulaţie (de exemplu : *heaven* devine *heb'n)* şi a instinctului ritmic, a luat naştere cîntecul spirituals religios negru. Preponderenţă ritmică şi tratament sonor particular, iată firele care leagă spirituals-ul de jazz.

Arta cîntecului religios negru nu s-a limitat numai la interpretările în biserici. Ansambluri consacrate s-au încropit pentru a purta frumuseţea negro-spirituals-ului pînă în sălile de concert. În 1871, un mic grup negru *Fisk University Jubilee Singers* a început lungi turnee în lume cu scopul unic de a face cunoscută această artă.

Aspiraţia spre libertate, spre o viaţă mai bună, constitue tema centrală a cîntecelor religioase. Tristeţea care se degajă din textele acestora, nu se traduce prin disperare. Identificîndu-se poporului evreu ale cărui suferinţe sînt povestite în biblie, negrii aspirau ca şi aceştia la acel « pămînt promis », la eliberarea din condiţia lor servilă. Personajul central, Dumnezeu, numit *Lawd* sau *God*, se aseamănă în naivitatea neagră cu un pastor blînd care oferă ţigări şi bomboane credincioşilor.

Ansamblurile *Bells of Joy*, *Fisk Jubilee singers*, *Golden Gate quartet*, *Ward singers*, şi soliştii Sister Rosetta Tharpe, Mahalia Jackson, Clara Ward posedă astăzi înregistrări răspîndite în lumea întreagă pe discuri care ilustrează universul de speranţe al unui popor oprimat.

Numeroase teme ca *Swing low*, *sweet chariot*, *When the saints go marchin'in*, *Joshua fit the battle of Jericho*, etc., fac parte din repertoriul curent al multor ansambluri de jazz.

Alte producţii ale folclorului negru nord-american sînt *baladele*, *cîntecele de plantaţie*, (plantation songs) şi *cîntecele de muncă* (work-songs) înrudite sub aspect melodic, ritmic şi armonic şi avînd la bază particularităţile muzicale ale cîntecului religios.

Balada e un cîntec lent care povesteşte pe un ton dramatic dar optimist scene din viaţa negrilor. Cel mai tipic exemplu este balada *Frankie and Johnie* construită pe schema armonică a blues-ului. Apărută către 1850, balada are la bază un fapt real : uciderea unui oarecare Johny, Allen sau Albert de către iubita sa Frankie care l-a surprins în braţele unei alte femei. Frankie şi Johnny reprezintă cuplul de îndrăgostiţi ai folclorului negru, aşa cum sînt Romeo şi Julieta pentru literatura universală. *Cîntecele de muncă* s-au născut din aşa zisele « Hollers » sau « Fields calls » care permiteau muncitorilor să comunice între ei în timp ce executau diferite munci. Contrar Work-songs-ului propriu zis, aceste « chemări » (calls) nu erau ritmate şi aveau aspectul unor melopee trenante. Acolo unde era nevoie, textul se adapta nevoilor muncii ca în *Sounding-calls*, cîntece ale piloţilor care conduceau navele în gurile fluviului.

https://biblioteca-digitala.ro

(Scriitorul Samuel L. Clemens şi-a ales pseudonimul Mark Twain dintr-un asemenea refren care indica adîncimea de 12 picioare a apei : mark twelve). Toate aceste forme primare de work-song erau strîns legate de mişcările executate în timpul muncii aidoma refrenelor pe care le cîntă ţapinarii noştri la încărcatul buştenilor. Caracterizate printr-un ritm vioi, mobilizator, ele serveau la reglarea mişcărilor, la punerea de acord a celor care executau o lucrare în comun.

Multe din aceste cîntece s-au născut în focul muncii cum ar fi balada *John Henri* cîntată în timpul construirii marilor drumuri feroviare, în ritmul ciocanelor care sfărîmau stîncile. Toate versiunile lui *John Henri* povestesc cum şi-a găsit el moartea în urma unui pariu făcut cu şeful de brigadă ; se angaja că va lucra mai repede decît maşina cu aburi. Cîştigă pariul, dar moare epuizat cu tîrnăcopul în mînă. Cîntat deopotrivă de albi şi de negri, cîntecul *John Henri* a devenit foarte popular în America. El a păstrat însă întotdeauna ritmul cîntecelor de muncă, acel ritm rupt din viaţă care va intra mai tîrziu în componenţa jazz-ului.

BLUES

« Vom vedea poate născîndu-se un Glinka al muzicii negre? Înclin să cred că acesta există deja în *Blues*, în care geniul rasei se manifestă cu cea mai mare forţă », scria Ernest Ansermet, în articolul citat.

Componentă majoră a folclorului negru american, blues-ul ilustrează poate cel mai bine viaţa, necazurile, bucuriile şi aspiraţiile poporului negru american. El s-a născut din durere şi lacrimi. Însuşi cuvîntul la originea lui « blue » — albastru — (se admite azi că era deja folosit în Anglia în secolul al XVII-lea pentru a denumi un gen muzical asemănător) defineşte starea sufletească a interpretului ; expresii ca « To have the blues » sau « I'm feeling the blues » ascund o varietate de sensuri dintre care « Mă apasă gînduri negre », « Sînt posomorît », « Sînt plictisit de viaţă », « Am melancolie » par a fi cele mai acordate contextului. Blues-ul este forma de cîntec popular negru care a influenţat cel mai mult jazz-ul, atît sub aspect muzical cît şi emotiv.

Momentul apariţiei blues-ului se situează după Războiul de Secesiune (1861—1865) cînd negrii şi-au dat seama cu decepţie că eliberarea lor din sclavie îi punea în faţa unor probleme sociale pe care nu le puteau rezolva. Oficial liberi şi egali albilor, rămîneau prizonierii prejudecăţilor şi victimele segregaţiei rasiale. Aveau de luptat cu ipocrizia albilor americani care refuzau să aplice negrilor principiile democratice pe care le glorificau. Tot mai numeroşi sînt acei negri care abandonează religia îmbrăţişată cu atîta frenezie ; în loc de a cînta suferinţele eroilor care populau biblia, ei preferă să cînte nenorocirile pe care le simţeau pe propria lor piele.

Aşa se explică înflorirea blues-ului, gen ale cărei forme existau încă de pe vremea sclaviei. El s-a închegat mai întîi în statele din sudul SUA, într-o primă formă care dăinuie pînă azi sub numele de « Blues primitiv » sau « Country blues » trăgîndu-şi seva din cîntecele de plantaţii. Cîntec solistic, neacompaniat, caracterizat printr-o succesiune liniară de chemări şi răspunsuri, blues-ul era la început o melodie mai mult vorbită decît cîntată (pe frazele muzicale erau puse adesea texte de o lungime considerabilă). O revoluţie profundă este adusă de alăturarea acestei forme de cîntec de un instrument (banjou, ghitară, armonică de gură, etc.) cu rol de suport ritmic armonic şi melodic. Blues-ul intră în perioada sa clasică o dată cu deplasarea către oraş, după 1870, unde o serie de artişti remarcabili îl conduc către un înalt nivel artistic, atît în

https://biblioteca-digitala.ro

construcție și conținut cît și în acompaniament. În acest *stadiu clasic* se trece la melodia integral cîntată și la un acompaniament complex care merge pînă la orchestra mare.

Blues-ul este înainte de toate o stare sufletească complexă a negrilor care nu mai puteau îndura în tăcere bătăi, jigniri și permanenta amenințare a linșajului. Cum scrie Madeleine Gautier, criticul francez de jazz: « . . . e în acest cuvînt nevoia de a rîde, de a iubi și indignarea față de faptul că de pretutindeni ești gonit, gîndul amarnic că pentru tine nu există salvare și totodată convingerea că ieșirea poate fi găsită în ciuda albilor, în ciuda legilor lor, în ciuda societății lor; și mai este aici dorința de a da totul dracului și de a țipa: puțin îmi pasă de voi și de toată batjocura voastră, de jignirile voastre cu care mă copleșiți în fiecare clipă. Blues-ul exprimă sentimentele oamenilor care, chiar, atunci cînd sînt asupriți, nu-și pleacă capul, își urmează calea dreaptă pășind ferm, ignorînd privirile pline de răutate ale celor pe care-i întîlnesc în cale. »

Paul Oliver în cartea sa *Le monde du blues* sintetiza esența acestei forme muzicale populare negre: « Blues-ul poate fi considerat ca un simbol al dominației albe. Nu putem înțelege cauzele care au pus pe omul de culoare să cînte blues, decît ținînd seama de acest dualism esențial: de o parte puterea totdeauna prezentă, iar de cealaltă o stare de spirit ». Starea de spirit a omului de culoare a cărui inferioritate de rasă devine oficial recunoscută odată cu votarea la 1890 a codului de legi cunoscut sub numele de *Jim Crow*. Un imbold pentru agravarea contradicțiilor rasiale a căror expresie era și organizația teroristă Ku-Klux-Klan înființată la 1866 de rasiștii din Sud.

Din punct de vedere strict muzical, blues-ul are cîteva caracteristici formale speciale. El e compus din 12 măsuri divizate * în trei fraze de cîte 4 măsuri fiecare, după schema AAB. Prima fază e cîntată în tonică; în a doua frază, primele două măsuri sînt bazate pe subdominantă iar următoarele două pe tonică; cea de-a treia frază conține două măsuri în septimă pe dominantă și două în tonică. Gama blues-ului ignorează nota sensibilă, fiind, ca majoritatea cîntecelor populare, muzică nediatonică.

Dacă structura formală a blues-ului are o proveniență încă necunoscută (unii autori, printre care și Leonard Feather sînt de părere că blue-ul structural este de origină albă) influența africană asupra melodiei și armoniei lui e neîndoielnică. Produs al mediului folcloric negru-american, blues-ul e caracterizat de existența « blue-notes »-urilor (note albastre) provenite din alterarea intervalelor obișnuite în muzica europeană sub influența sistemului muzical pentatonic african. Blue-note se situează într-o tonalitate care nu aparține nici modului major, nici celui minor (de exemplu, o terță minoră este cîntată pe un acompaniament major sau invers). Aceste note poartă în sonoritate mesajul nostalgic, tristețea și melancolia proprie atmosferei blues-ului, acționînd asupra ascultătorului ca pentru a pregăti cadrul psihic pe care se fixează conținutul de idei și sentimente al blues-ului. Structura fixă a blues-ului (unele construite pe 8 sau 16 măsuri) este o bază ideală pentru improvizație. Tempo-ul, la libera alegere a interpretului, e adesea lent, deși nu lipsesc nici exemplele de blues cîntate în tempo rapid.

---

* Complicînd neatent capitolul referitor la Blues din „A Histrov of Jazz in America“ de B. Ulanov, criticul G. Sbîrcea, în articolele sale din „TRIBUNA“, prezintă eronat blues-ul ca „un mic lied de 32 de măsuri“. Dar aceasta este structura metrică a „song“-ului, cîntec obișnuit, compus din 3 fraze de cîte 8 măsuri fiecare și un „bridge“ sau „middle-part“ de 8 măsuri așezate după schema AABA.

https://biblioteca-digitala.ro

Textele joacă un rol important în blues. Improvizate în timpul interpretării, ele sînt exemple tipice de poezie populară. Temele sînt foarte variate şi se întîlnesc în poezia populară a multor naţiuni (la noi ele s-ar asemăna doinelor). Caracteristic pentru textul blues-ului este curenta folosire a cuvintelor cu două înţelesuri « Double-talk », statornicite încă de pe vremea sclaviei, cu valoare de simbol, oferind negrilor posibilitatea să-şi exprime ura împotriva stăpînilor, să îndemne la revoltă şi nesupunere.

Hangman blues (Blues-ul călăului), *Sing Sing prison blues* (Blues-ul puşcăriei Sing Sing), *Patrol Wagon blues* (Blues-ul dubei poliţiştilor) sînt numai cîteva exemple care ilustrează tematica specială a blues-ului. Negrul urăşte forţa care-l constrînge:

Urăsc acea maşină, dubă a poliţiştilor
Urăsc acea maşină, dubă a poliţiştilor
Prăbuşească-se-n prăpastie atîta-mi mai doresc.

(*Patral Wagon Blues*— Blues-ul dubei poliţiştilor) şi pe cea care-l exploatează:

Să munceşti pentru Tom Watson
E ca şi cum ai munci în infern
Cînd o să mor să nu mă înmormîntaţi;
Atîrnaţi-mi trupul de zidul atelierului de bobinaj
Şi puneţi-mi în mînă un ghem de bumbac
Astfel o să muncesc şi în rai.

(*Winsboro Cotton Mill Blues* — Blues-ul fabricii de bumbac din Winsboro) Ca majoritatea cîntăreţilor folclorici, negrii se identifică poporului:

Eu cînt plînsul poporului
E adevărat, asta e realitatea
Vezi, cînd omul caută de lucru
E imediat întrebat de culoare:
Dacă e alb — foarte bine
Negrul să treacă de-o parte.

(*Black Brown and White* — Negru, brun şi alb. Din repertoriul lui Big Bill Broonzy).

Negrul simte în orice moment discriminarea rasială:

Singurul meu păcat e pielea mea
Cu ce-am greşit oare că sînt atît de negru şi atît de amărît.

cînta pianistul de jazz Fats Waller (*Black and Blue*).

Blues-ul demască şi forma cea mai violentă a discriminării: linşajul!

Copacii din sud poartă un fruct ciudat
Sînge pe frunze, sînge la rădăcină
Trupuri negre se leagănă în adierea din sud
Fructe stranii ce atîrnă pe crengile copacilor,

(*Strange fruit* — Fructe stranii, cîntat de Billie Holiday)

De o rară frumuseţe este blues-ul închinat memoriei cîntăreţei Bessie Smith, prima mare şi cea mai îndrăgită interpretă de blues. Şi-a găsit moartea

https://biblioteca-digitala.ro

în urma unui accident de automobil în anul 1937. Singurul spital din apropiere a refuzat s-o interneze pentru că în vinele ei curgea sînge negru. În mai puţin de o oră pierduse atîta sînge încît doctorii unui spital pentru negri n-au mai putut face nimic.

Trebuie să spunem lumii întregi
Ce-au făcut ei în oraşul din Sud.
Da, trebuie să spunem lumii întregi
Ce-au făcut ei în oraşul din Sud.
Ei au lăsat-o să moară pe Bessie
Pe sărmana Bessie, scăldată în propriul ei sînge.

(*Blues for Bessie* scris de poetul Myron O'Higgins)

Numeroase sînt blues-urile care cîntă dragostea şi suferinţele legate de ea. Ele nu sînt vulgare, nici chiar atunci cînd descriu aspectele fizice ale dragostei. Simplu, direct, sincer, tonul blues-urilor închinate iubirii e străbătut de pasiune:

Nu mă uita, dragă
Cînd voi fi la şase în picioare sub pămîntul rece,
Să te gîndeşti tot la mine,
Şi să spui: ne-a părăsit un om.

Trenul capătă semnificaţia răutăţii lumii înconjurătoare: el este instrumentul care-l ucide pe cîntăreţ sau pe prietenul său, este mijlocul despărţirii dintre iubiţi; altădată era un lux neaccesibil omului sărac.

Trenul numărul 12 mi-a luat iubita
N-am putut să nu plîng
Mi-am pierdut minţile
Şi voi muri curînd

(Number 12 train)

Blues-ul însoţeşte permanent pe omul de culoare, este mijlocul de exteriorizare a celor mai variate stări sufleteşti pe care acesta le trăieşte.

Cînd m-am trezit dimineaţa
Blues-ul îmi da tîrcoale
M-am aşezat la micul dejun
Cu Blues era plină pîinea mea.

Aminteşte parcă cunoscuta doină romînească în care creatorul folcloric îşi exprimă ataşamentul pentru această specie atît de îndrăgită:

Doină cînt, doină şoptesc
Tot cu doina mai trăiesc
Doina zic, doina suspin
Tot cu doina mă mai ţin.

« Dacă nimănui nu-i pasă de tine, dacă eşti trist şi urgisit de viaţă, atunci simţi nevoia să cînţi blues », spunea celebra cîntăreaţă Bessie Smith.

Cuvintele blues-ului n-au nimic din falsitatea sau convenţionalul cîntecelor dulcege la modă; din contră, ele sînt pline de sevă poetică, de imagini naive,

https://biblioteca-digitala.ro

care descoperă la autorii lor un simţ al observaţiei şi chiar al umorului, deşi fondul este acela sinistru pe care-l oferă segregaţia, linşajul, mascarada politică. Studiul textelor de blues este unul din cele mai eficace mijloace de cunoaştere a vieţii poporului negru american sub toate aspectele ei sociale, politice, economice. Fiind cîntec popular, blues-ul prezintă cîteva caracteristici comune creaţiei folclorice în general: creaţia anonimă, colectivă, transmitere orală (pînă la inventarea discului) multitudine de variante.

Blues-ul începe să constituie o bază în muzica scrisă o dată cu publicarea în 1912 a primului blues pus pe note — *Memphis blues* — al celebrului compozitor W. C. Handy. Doi ani mai tîrziu, în 1914, apare *Saint Louis Blues* care a devenit cel mai popular blues cunoscut azi în întreaga lume. Dar Handy, deşi îşi atribuise în biografie titlul de *Father of the blues* (Tatăl blues-ului) recunoştea că împrumutase această formulă din tezaurul folcloric negru.

Blues-ul asociat altor elemente muzicale ale folclorului negru nord-american, stă la baza jazz-ului. El a continuat însă să se dezvolte ca gen folcloric aparte, paralel cu evoluţia plină de succes în care s-a lansat muzica de jazz.

O adevărată şcoală a cîntăreţilor de blues s-a dezvoltat continuînd tradiţia primilor interpreţi negri, aceia ca Blind Lemon Jefferson (1870—1930), Blind Blake, Huddie Leadbetter — zis Leadbelly (1885—1949). În mare majoritate orbi, (Blind) aceştia colindau toate oraşele din SUA acompaniindu-se la chitară, întinzînd talerele la colţ de stradă, asemenea cerşetorilor. Odată cu primele înregistrări pe disc din anul 1920, (*Crazy blues* în interpretarea cîntăreţei Mamie Smith a fost primul blues imprimat pe disc) şi cu adaptarea pianului şi apoi a altor instrumente de acompaniat, blues-ul intră în perioada sa de glorie. Aceasta este epoca înregistrărilor *Race-Series* destinate populaţiei de culoare şi a succesului cîntăreţei Gertrude « Ma » Rainey (The mother of the Blues — Mama blues-ului) cea care a influenţat toate cîntăreţele de blues care au urmat şi în fruntea cărora străluceşte Bessie Smith. « Împărăteasa blues »-ului cum era supranumită Bessie, a purtat pe culmi acest gen. Autoare a numeroase blues-uri, ea da interpretărilor sale o culoare deosebită prin vocea sa aspră cu timbru profund, străpungător, prin temperamentul său dramatic, calităţi care o situează deasupra celorlalte cîntăreţe de blues pe care le-a dominat vădit (Ida Cox, Bertha « Chippie » Hill, Eva Taylor, Sippie Wallace, Alberta Hunter etc.)

Între 1930 şi 1940, se situează aşa zisă perioadă mijlocie a blues-ului (Middle-blues); este vorba de un stil intermediar între blues-ul folcloric rural şi cel modern (urban) caracterizat prin folosirea completă a instrumentaţiei. Acum apar interpreţi ca Big Bill Broonzy, Blind John Davis, Lonnie Johnson, Tampa Red, care rup cu tradiţia « rustică » a blues-ului.

Imediat după război (1945) apare termenul de « Rhythm and Blues » care substituie expresiile « Race-series » şi « Sepia-series » înscrise pe etichetele discurilor destinate cartierelor negre. Sub această denumire se întîlnesc toate genurile interpretative care interesează exclusiv publicul negru. Întrebuinţarea termenului « Rhythm and Blues » a coincis cu cristalizarea unui gen muzical bine definit. Însăşi cuvintele Rhythm and Blues — Ritm şi Blues — relevă tendinţele care au început să se manifeste după 1945 în blues-ul vocal şi instrumental din ce în ce mai caracterizat prin întrebuinţarea tempo-urilor rapide cu ritm foarte marcat şi o accentuare forte a timpilor 2 şi 4 (contratimpi) ai măsurii prin bătăi din palme. Wynonie Harris, Fats Domino, Ray Charles, sînt cei mai iluştri reprezentanţi ai acestui stil.

https://biblioteca-digitala.ro

RAG-TIME

Situat istoricește la intersecția producțiilor folclorice ale negrilor americani din secolul al XIX-lea cu muzica de Jazz, Rag-Time-ul a rezultat din întîlnirea dansurilor europene (Polcă, Mazurcă, Cadril, etc.) și a marșurilor militare, cu simțul ritmic african al primilor pianiști de culoare. În marea lor majoritate autodidacți, acești pianiști simțeau nevoia să transpună pe clape toată experiența lor muzicală de la ritmurile tobelor africane pînă la cîntecele folclorului negru american. Cuvîntul e recunoscut oficial din 1896 cînd pianistul Scott Joplin compune și publică celebrul *Maple Leaf Rag*.

În esență, Ragul este un stil de interpretare pianistică, caracterizat printr-un ritm violent sincopat cu accente pe timpii 2 și 4 ai măsurii de 4/4, tendință împrumutată de la fanfarele negre care deplasau accentele marșurilor de pe timpii tari 1 și 3 pe timpii slabi ai măsurii. Marșurile au avut o influență covîrșitoare asupra primilor ragmani în al căror repertoriu nu se întîlnesc teme negre tradiționale de tipul Spiritual, Work-song sau Blues decît mult mai tîrziu. Diferite de acestea, Rag-ul comportă în general două sau mai multe teme în formă circulară (pe 32 de măsuri) ca un ecou al procedeului de care uza scriitura fanfaristică.

Jazz-ul alb al anilor viitori va fi apreciat mereu în funcție de proporția în care revine la această tradiție a marșurilor și la Ragtime regăsind mai puțin o sursă în formele negre muzicale complexe. Așa se face că succesele Jazz-ului alb (ca *Original Dixieland One-step)* își trag seva din tradiția marșurilor și Rag-time-urilor prin structura lor melodică și sincopele clasice.

Odată cu primii pianiști negri, printre care Scott Joplin, Tom Turpin, Cliff Jackson și mai tîrziu Jelly Roll Morton, Rag-time-ul intră puternic sub influența folclorului negru. În interpretarea negrilor s-au fondat în Rag-time cîteva elemente pe care jazz-ul le va prelua: *Riff*-uri (scurte formule ritmico-melodice de 2—3 măsuri, prin a căror repetare se crează o tensiune favorabilă exprimării swing-ului), *Break*-uri, *Stop-chorus*-uri, etc.

Rag-time-ul a avut o mare popularitate la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Pianul mecanic, inventat în 1897, a fost principalul mijloc de propagare al acestui gen de muzică care a condus la maturitate folclorul negru nord-american. Imprimările pe suluri de hîrtie nu erau capabile totuși să reproducă decît bătaia mecanică a notei fără nuanțele conferite de interpretare. Odată cu descoperirea fonografului și cu constituirea primelor orchestre, Rag-time-ul intră în declin făcînd loc, către 1920, definitiv muzicii de jazz la a cărei geneză a contribuit din plin.

NAȘTEREA JAZZULUI

Jazz-ul își situează apariția în jurul anului 1900, la New-Orleans.

Fondat în 1718 de către coloniștii francezi la gurile fluviului Mississippi, New-Orleans-ul a fost multă vreme centrul de recepționare și triere al sclavilor.

Puternic centru economic și cultural (aici se află celebra piață Congo Square în care aveau loc serbările organizate de sclavi în timpul lor liber), el pierde mult din influență odată cu abolirea sclaviei și cu dezvoltarea pe care o iau orașele industriale din Nord.

Oraș animat, variat populat (se întîlnesc aici reprezentanți ai celor mai diferite națiuni — spanioli, francezi, anglo-saxoni, creoli) orașul parăzilor somptuoase, New-Orleans-ul era plin de orchestre care participau deopotrivă la serbările populare și la înmormîntări. Aici, la New-Orleans se constituie primele orchestre negre folosind instrumentele fanfarelor europene.

https://biblioteca-digitala.ro

Jazz-ul se întrevede în momentul cînd în jurul anului 1895, aceste orchestre introduc în repertoriu Blues-ul şi Rag-time-ul alături de marşuri şi celelalte genuri muzicale europene fuzionînd într-o uimitoare sinteză.

Ansamblul cornetistului Buddy Bolden este socotit printre primele care au făcut acest pas şi astfel jazz-ul începe să se distingă ca stil muzical original. Totodată, alte orchestre s-au constituit rivalizînd între ele şi participînd la adevărate competiţii (Contests) disputate în plină stradă în prezenţa publicului care-şi desemna învingătorul prin aclamaţii. Freddy Keppard, Bunk Johnson şi Emmanuel Perez la trompetă, Alphonse Picou, Laurenzo Tio, Sidney Bechet la clarinet, Frank Dusen şi Zuc Roberston la trombon, basiştii John Lindsay, Bob Lions, pianiştii Tony Jackson, Richard M. Jones şi Jelly Roll Morton, bateriştii Happy Robichaux, Henry Leno şi Dee Dee Chandler (care a inventat pedala de picior şi a făcut astfel posibilă combinarea şi folosirea de către un singur om a tobei mari şi a celei mici, deschizînd căile spre constituirea agregatului ritmic complex care este bateria), populau cu veleităţi de adevăraţi « regi » (King) orchestrele vremii.

Totodată, la 1913, *Olympia Band* condus de Fr. Keppard a fost prima orchestră care a colindat America făcînd cunoscută noua muzică din New Orleans. Anul următor, Emmanuel Perez merge la Chicago împreună cu Laurenzo Tio şi Louis Catterel (baterie) unde activau deja pianiştii Jelly Roll Morton şi Tony Jackson.

Odată cu primul război mondial, veni închiderea localurilor din New Orleans decretat port militar şi procesul de răspîndire al jazz-ului sub această formă a lui primitivă, polifonică, se accentuează prin marele exod fluvial al muzicanţilor rămaşi fără lucru.

Îmbarcaţi pe « River-Boats » (vase de călători fluviale), muzicanţii vechi şi cei care le succedară, Joe Oliver, Johnny Dodds, Kid Ory, Fate Marable (în orchestra căruia se afla acum şi Louis Armstrong), Jimmie Noone, luară drumul nordului urcînd Mississippi şi făcînd escale la Memphis, Saint Louis, Kansas City, Davenport şi sfîrşind prin a se instala la Chicago care deveni curînd noua patrie de adopţie a Jazz-ului.

Aci, la Chicago, se cristalizează şi cucereşte o acceptare definitivă Jazz-ul, prin perfecţiunea interpretărilor unul ansamblu ca cel al lui Joe King Oliver în care cînta Louis Armstrong, care avea să devină una dintre cele mai proeminente figuri ale jazz-ului anilor viitori.

Improvizaţia colectivă bazată pe trei instrumente: trompeta cîntînd melodia de bază, clarinetul brodînd ornamente şi arabescuri sonore şi trombonul strecurînd contramelodii complicate, avînd ca suport acompaniamentul ritmic furnizat de pian, bass, tubă, bajo, chitară sau baterie, devine aspectul formal al jazz-ului pe care albii simt din ce în ce mai mult atracţia s-o imite punînd bazele stilului Dixieland. Nick La Rocca (cornet), Larry Shields (clarinet), Eddie Edwards (trombon), Henry Ragas (pian) şi Tonny Sbarbaro (baterie) compun ansamblul *Original Dixieland Jazz Band*, care realizează în 1917 (24/26 februarie) primele discuri din istoria Jazz-ului, pentru marca *Victor*.

Sub influenţa acestui ansamblu vine să se generalizeze şi să se răspîndească termenul JAZZ ca denumire a noului gen de muzică. Cuvîntul este autentificat pentru prima oară de presă în ianuarie 1917, cînd ziarul *New Herald Tribune* consacră un articol archestrei *Original Dixieland Jass (Jazz) Band*.

Asupra originei cuvîntului jazz există multe opinii controversate. O explicaţie care merită atenţie este aceea a Institutului de Jazz din New York potrivit căreia cuvîntul provine printr-o serie de transformări fonetice de la vechiul

https://biblioteca-digitala.ro

Jasm — simbolul energiei vitale. Că această denumire era aplicată cu sens pejorativ la începuturile acestei muzici este foarte adevărat, mai ales atunci cînd jazzmen-ii invadară Chicago-ul şi muzicanţii de alt gen, simţind concurenţa, căutau să defăimeze noua muzică.

Înfruntînd curajos oprobiul publicului pentru cuvîntul jazz, primii muzicanţi care l-au folosit ca etichetă pentru muzica pe care o cîntau, au reuşit să se impună şi să obţină respectul prin frumuseţea artei lor originale.

SCHIŢĂ DE ISTORIE A JAZZULUI

Istoria jazz-ului este prezentată în general ţinîndu-se seama de anumite etape cronologice care marchează perioadele principale de dezvoltare. André Hodeir în a sa *Hommes et problèmes du jazz* (1954), dădea în acest sens o schemă care călăuzeşte şi prezenta schiţă de istorie a jazzului.

Înainte de 1917 nu s-au efectuat înregistrări de jazz, ceea ce face dificilă o apreciere asupra felului în care se cînta la această epocă. Locul de înflorire a stilului de jazz primitiv era New Orleans, unde Buddy Bolden dirija la începutul secolului prima orchestră de jazz. Alte formaţii erau acelea ale lui J. Robichaux, Clarence Williams, Em. Perez etc. Aceasta este epoca pionierilor: Bunk Johnson, Fr. Keppard, Alphonse Picou, Richard M. Jones, K. Ory şi mulţi alţii, a turneului glorios al orchestrei Louis Mitchell la Londra (1914), şi a apariţiei stilului Dixieland, imitaţie albă (uneori dintre cele mai searbede copii) a stilului negru New Orleans.

Perioada veche a jazz-ului (1917—1926) sau aceea a stilului « New Orleans evoluat », prin contrast cu stilul « New Orleans original » din perioada primitivă. Închiderea Storyville-ului (cartierul lămpilor roşii) şi prohibiţia alcoolică, sosite odată cu anul 1917, îi determină pe muzicanţii de jazz, lipsiţi de angajamente, să părăsească în număr din ce în ce mai mare New Orleans-ul şi angajaţi pe vasele de călători să ia drumul Chicago-ului pe Mississippi. Casele de discuri încep să dea atenţie jazz-ului, după ce în februarie 1917, sînt efectuate primele înregistrări cu ansamblul alb *Original Dixieland Jazz Band*. Discul reconstituie cu fidelitate stilul epocii care duce la perfecţiune limbajul polifonic al perioadei primitive. Stilul « New Orleans evoluat » e caracterizat prin domnia contrapunctului pe trei voci (cornet, clarinet, trombon). Cu timpul se observă cîteva modificări instrumentale şi stilistice: prin inventarea pedalei de picior, bateria revine acum unui singur om; chitara ia locul banjo-ului şi bas-ul pe cel al tubei; cornetul este înlocuit de trompetă. În timp ce improvizaţia colectivă pe trei voci ajunge la apogeul lui artistic, Louis « Satchmo »* Armstrong, prima şi cea mai strălucitoare personalitate a jazz-ului, adevărat geniu, deschide era solistului cu celebrele interpretări în cadrul ansamblurilor sale *Hot-Five* şi *Hot-Seven*.

J. R. Morton cu al său *Red Hot Peppers*, J. Dodds cu *New Orleans Wanderres*, Cl. Williams cu *Blue Five*, *Red Onion Jazz Babies*, J. Noone, Sidney Bechet, continuă tradiţia New Orleans, imitaţi de cîteva ansambluri albe printre care acela al lui Leon Rappolo (clarinet) *New Orleans Rhythm Kings*.

Către sfîrşitul acestei epoci, Flechter Henderson dă muzicii de jazz un cadru instrumental nou: orchestra mare.

Perioada « pre-clasică » (1927—1934) continuă evoluţia anilor precedenţi. Interpretarea colectivă a stilului New Orleans face loc manierei individuale

---

* *Satchmo* — poreclă familiară contrasă din « Satchel-mouth » (gură ca un sac). Nu e admisibilă ortografia necontrolată « Satşmo » de la *Tribuna*.

https://biblioteca-digitala.ro

de expresie. După Armstrong apar şi alţi mari solişti: Earl Hines la pian, Coleman Hawkins la saxofon-tenor, Sidney Bechet la clarinet şi saxofon-sopran. Orchestra mare este din ce în ce mai frecventă. După Fl. Henderson şi Don Redman, Duke Ellington perfecţionează construcţia aranjamentului (oral sau scris); îndreptînd orchestra pe calea semi-simfonismului; el strînge în jurul său o echipă de muzicanţi în acelaşi timp buni executanţi şi remarcabili solişti: Bubber Miley şi Cootie Williams (trompetă); Joe « Tricky Sam » Nanton (trombon); Barney Bigard (clarinet), Johnny Hodges (alto-sax.), Harry Carney (bariton-sax.) Centrul jazz-ului începe să se deplaseze de la Chicago la New York. La Chicago subzistă încă J. R. Morton şi J. Noone în tradiţia New Orleans şi între 1925 şi 1930 apare şcoala albă a stilului Chicago ai cărei reprezentanţi de frunte sînt legendarul Bix Beiderbeke (cornet) *, Fr. Teschmacker (alto-sax. clarinet), Frankie Trumbauer (C-melody-sax.), Adrian Rolini (bas-sax.), Jack Teagarden (trombon) şi ansamblul bateristului Ben Pollack, în care debutează celebrul mai tîrziu Benny Goodman (clarinet). Un loc aparte ocupă Orchestra muzicantului alb Paul Whiteman (supranumit pe nedrept « King of Jazz »), care ar fi rămas fără importanţă pentru jazz dacă n-ar fi inclus pe cîţiva din instrumentiştii şcolii Chicago şi mai ales pe Bix Beiderbeke. În 1924 cînta în prima audiţie celebra *Rhapsodie in Blue* de G. Gershwin, o primă integrare a elementelor muzicale negre în cadrul marilor forme simfonice. Tot în această epocă se pun bazele formelor de expresie negre grupate sub denumirea de « stil hot ».

Această epocă de tranziţie a făcut loc *perioadei clasice* (1935—1945) a jazz-ului. Muzica de jazz cîştigase deja un echilibru care-i marca maturitatea şi operase sinteza diferitelor tendinţe manifestate pînă atunci. Aceasta este epoca stilului Swing şi a apogeului orchestrei mari. Count Basie se impune prin simplitatea şi dinamismul formulelor sale orchestrale: un ritm de o valoare excepţională furnizat de celebra secţie: Freddie Green (chitară), Walter Page (bas) şi Joe Jones (baterie), şi calitatea excepţională a soliştilor Buck Clayton, Harry Edison (trompetă), Hershal Evans, Lester Young (tenor sax.), Dicky Wells (trombon), deschid orchestrei o lungă serie de succese care n-au încetat nici pînă în zilele noastre. Jimmie Lunceford tinde ca şi Basie la realizarea swing-ului de orchestră, dar căutările efectelor de atmosferă îi apropie mai mult de Ellington. Totodată, Ellington, după ani de căutări a dat în jurul anului 1940 o serie de capodopere de o incomparabilă valoare la care o bună parte de merit are şi contrabasistul Jimmy Blanton, figură legendară care, răpus de tuberculoză n-a apucat decît doi ani de carieră. Bateristul Chick Webb, care o lansează pe cîntăreaţa Ella Fitzgerald (descoperită într-un orfelinat cu prilejul unui concurs vocal de amatori şi nu într-o tavernă cum vulgarizează *Tribuna*) conduce o orchestră plină de interes ca şi aceea a lui Andy Kirk în care pianista Mary Lou Williams deţine şi rolul de « aranjeur ».

În fine, dintre albi fac succes orchestrele fraţilor Jimmie (clarinet) şi Tommy Dorsey (trombon), Glenn Miller (care alăturînd un clarinet secţiei de saxofoane, descoperă o sonoritate care-l face celebru); Bob Crosby, Harry James şi cel mai cunoscut dintre ei Benny Goodman pentru care Flechter Henderson scrie aranjamente rămase capodopere. Goodman este acela care formează celebrul quartet compus din doi albi B. Goodman şi Gene Krupa (baterie) şi doi negri Teddy Wilson (pian) şi Lionel Hampton (vibrafon) avînd să sufere de pe urma prejudecăţilor rasiale pe care le sfidase.

* Scriitoarea Dorothy Backer a scris celebrul roman *Young Man with a Horn*, care prezintă viaţa romanţată a lui Bix Beiderbeke.

https://biblioteca-digitala.ro

Succesul orchestrelor mari şi al aranjamentului orchestral n-a estompat pe cel al soliştilor. Ei sînt din ce în ce mai numeroşi şi mai strălucitori. Louis Armstrong după o perioadă în care sacrificase bunul gust în favoarea tehnicii instrumentale, adoptă o manieră prin care ne lasă o nouă serie de capodopere. Roy Eldrige dezvoltă un stil de trompetă care se va impune cîţiva ani mai tîrziu prin interpretarea lui Dizzy Gillespie. Art Tatum uimeşte cu rafinamentele sale tehnice. Începe epoca micilor formaţii de studio, acele ale pianiştilor Fats Waller şi Teddy Willson, a vibrafonistului L. Hampton.

Vocalul în jazz perpetuează tradiţia Blues-ului. Cîteva elemente noi îmbogăţesc totuşi acest limbaj : e vorba de stilul « scat » impus de Louis « Satchmo » Armstrong care constă în înlocuirea cuvintelor (de multe ori fără valoare) prin silabe onomatopeice deosebit de expresive. Ella Fitzgerald, Cab Calloway, Babes Gonzales excelează în acest stil. Totodată cîntăreaţa Billy Holliday (moartă în anul 1959) dezvoltă un stil cu deosebit de cel « scat » ; ea introduce improvizaţia instrumental-melodică, avînd ca model stilul saxofonistului tenor Lester Young. În marile orchestre swing activează o întreagă pleiadă de vocalişti albi, dintre care cîteva nume se impun : Mildred Bailey, Anita O'Day, June Christy, Frank Sinatra, Bing Crosby.

Se intensifică turneele orchestrelor de jazz peste ocean. După Armstrong în 1934, urmară Bill Coleman, B. Carter, C. Hawkins, D. Wells, D. Ellington, care încep să imprime la casele de discuri europene.

Ansamblul francez *Quintette du Hot Club de France* cunoaşte un succes imens în întreaga lume după 1935, graţie ghitaristului Django Reinhardt şi violonistului Stephane Grappely.

În acelaşi timp, între anii 1938 şi 1940 se relevă o mişcare care preconiza întoarcerea la surse. Înregistrările realizate în SUA de criticul francez Hugues Panassié cu concursul muzicanţilor căzuţi în uitare ca Tommy Ladnier, Sidney Bechet, şi a unui vechi chicagoan, Milton « Mezz » Mezzrow (clarinet), ferm adept al jazz-ului negru tradiţional, suscită un interes considerabil pentru stilul New Orleans. Aceasta este epoca *New* Orleans *Revival* care a făcut să reapară în studiourile de înregistrare sau în sălile de concert muzicanţi ca J. R. Morton, trompetistul Bunk Johnson (imprimă primul său disc la 60 de ani după ce-şi aplică o proteză dentară), trombonistul Kid Ory şi alţi veterani din primele epoci. L. Armstrong însuşi sub influenţa acestei mişcări va relua formula de ansamblu mic de tipul *Hot Five* împreună cu clarinetistul Barney Bigard şi tromboniştii Jack Teagarden sau Troumy Young, avînd la pian pe Earl Hines sau Dick Carry, pe Arvell Shaw la bas şi pe Big Sid Catlett sau Cozy Cole la baterie.

Paralel, jazz-ul clasic swing îşi continuă evoluţia sa. C. Hawkins, reîntors în SUA după un lung turneu european, face o serie de înregistrări printre care *Body and Soul* (1939) marchează apogeul stilului său. Orchestra C. Basie angajează noi solişti de talent : saxofoniştii Don Byas şi Ilinois Jacquet ; L. Hampton, după ce îl consacră pe pianistul şi cîntăreţul Nat King Cole, face o mare formaţie al cărei dinamism îi va aduce un succese răsunător.

Două evenimente fără legătură precisă între ele vor duce către 1942 la distrugerea echilibrului formulelor clasice. Lester Young, care părăsise încă din 1941 orchestra lui C. Basie, atinge un renume care-l va egala pe cel al lui Hawkins. Sonoritatea sa detaşată, interpretarea decontractată, bogăţia concepţiilor melodice şi ritmice anunţă o profundă evoluţie către formele cele mai moderne. Numeroşi instrumentişti vor prelua metodele de interpretare ale lui L. Young, şi chiar cîntăreaţa B. Holliday însăşi va uimi lumea jazz-ului cu stilul ei vocal saxofonistic.

https://biblioteca-digitala.ro

Charlie Christian se impune în aceeaşi perioadă ca unul dintre marii ghitarişti de jazz, acela care aduce ghitara electrică la rangul de instrument solistic. Interpretarea sa este nu numai virtuoasă ca tehnică, el caută ceva care va avea asupra jazz-ului anilor viitori o importanţă deosebită: improvizaţia pe armonii şi spaţii sonore cît mai larg detaşate de tiparul clasic.

Tinerii muzicanţi avizi de progres: Dizzy Gillespie (trompetă), Charlie Bird Parker (alto sax.), Th. Monk (pian), Ch. Christian (chitară), Kenny Clarke (baterie) lucrau febril în cursul *jam-sessions*-urilor interminabile, de la *Minton's Playhouse*, un cabaret de pe strada 52-a din New York, devenit celebru ; ei au pus bazele unui nou stil, care nu va întîrzia să se impună. Şi astfel, din anul 1945 şi pînă în zilele noastre asistăm la dezvoltarea *perioadei moderne a jazz-ulu*i care s-a născut sub semnul stilului Be-Bop.

Bop-ul a rupt brusc legăturile cu estetica clasică a Jazz-ului, aducînd bogăţie armonică, complexitatea liniilor melodice şi îndrăzneţe formule ritmice.

Cel mai mare reprezentant al şcolii Be-Bop a fost Charlie Parker, a doua mare figură a jazz-ului după Armstrong. Dotat cu o tehnică excepţională, improvizator desăvîrşit, el a revoluţionat concepţia alto-saxofonului. Mort în 1955, ca urmare a unei vieţi zbuciumate, geniul neînţeles de contemporani, are astăzi urmaşi nu numai printre saxofonişti (Sonny Sitt, Cannonball Adderley) ci şi printre ceilalţi muzicanţi care au căutat să-şi adapteze instrumentul (J. J. Johnson la trombon, Milt Jackson la vibrafon etc.) sau vocea (Sarah Vaugan) la concepţia modernă a jazz-ului.

Dizzy Gillespie cu care Parker a realizat neuitatele înregistrări din 1945 *(Groovin' High, Salt Peanuts, Hot House* etc.) este de asemenea un instrumentist uimitor. Aportul său la noul stil poate mai mic decît cel al lui Parker, rămîne considerabil. Nu există trompetist modern care să nu-i datoreze mult. Odată cu orchestra pe care a fondat-o în 1946, el a transpus în limbajul marelui ansamblu experienţa *Combo*-urilor (formaţie mică) în care Be-Bop-ul îşi limita domeniul pînă atunci. Aranjamentele, dinamismul execuţiilor, împrumuturile din ritmurila afro-cubane (Chano Pozi dădea o culoare deosebită orchestrei mînuind instrumentele ritmice latino-americane : bongos, conga etc.), au contribuit la succesul acestei formaţii care şi-a încetat existenţa în 1949.

Printre marile nume ale Be-Bop-ului menţionăm pe cele ale toboşarilor K. Clarke, Max Roach, Roy Haynes, Art Blackey şi Elvin Jones, şi ale pianiştilor Th. Monk, Bud Powell, Al. Haig, Clyde Hart, Tadd Dameron.

Trompetistul Miles Davies merită un loc aparte. El a participat desigur în renumitul quintet al lui Parker la realizarea unor discuri care figurează printre capodoperele genului, dar a fondat apoi un stil original caracterizat printr-o frază sinuoasă şi delicată şi o sonoritate din care vibrato-ul a dispărut. El a devenit astfel şeful unei noi şcoli : *Cool*, care conservînd achiziţiile Bop-ului, a împrumutat şi unele dintre concepţiile lui Lester Young. Discurile realizate în 1948 pentru casa *Capitol* (grupate în albumul *Birth of the Cool* — Naşterea Cool-ului) împreună cu Lee Konitz, Jay Jay Johnson, Gerry Mulligan, au exercitat o influenţă profundă asupra tuturor tinerilor instrumentişti moderni.

Be-Bop-ul şi *Cool*-ul, cele două tendinţe care au condus jazz-ul către epoca sa modernă au suscitat discuţii şi rezerve din partea publicului şi criticilor şi au dus la formarea a două categorii de amatori de jazz : de o parte tradiţionaliştii conservatori, de cealaltă admiratorii noilor stiluri. Muzica de jazz este o artă unitară şi e greşită cantonarea într-o perioadă sau într-un stil, atunci cînd frumuseţea jazz-ului e unică. Alături de formele

https://biblioteca-digitala.ro

moderne ale jazz-ului: *West-Coast* (stil Coll după rețeta swing-bop; își trage numele de la coasta de vest a S.U.A. unde lucrează muzicanții care-l practică; apărut după 1953, el are ca șef de școală pe saxofonistul bariton Gerry Mulligan. Majoritatea muzicanților acestui stil sînt albi — Chet Baker, Bob Brookmayer, Shorty Rogers, Zoot Sims, Al. Cohn etc. — dar nu lipsesc nici negrii: Clark Terry, Ch. Hamilton, John Lewis). *Rast Coast* sau hard-bop (reacția muzicanților negri din New York contra West Coast-ului care după ei sună prea moale; e relevat de înregistrările quintetului C. Brown — Max Roach, C. Adderley sextet, Hank Mobley, Horace Silver) *Funky* (formă mai violentă a stilului East Coast; inițiat de sax-tenoristul Sonny Rollins, apare mai evident după 1957 în interpretarea ansamblului Jazz-Messengers al bateristului Art Blakey), coexistă toate stilurile mai vechi de jazz reprezentate de artiști aparținînd celor mai diverse generații. Astfel stilul New Orleans e prezent în interpretările All-Stars-urilor lui L. Armnstrong și la Kid Ory, C. Basie, D. Ellington și B. Goodman, fiecare în domeniul lor, dar mereu cu orchestra mare, lăsînd la o parte oarecari împrumuturi din stilurile moderne, perpetuează tradiția clasică a epocii swing de care s-au atașat și cîțiva interpreți mai tineri ca pianiștii Erroll Garner și Oscar Peterson.

Artă în plină evoluție, jazz-ul posedă astăzi o avangardă din ce în ce mai numeroasă care a intrat deja în conflict cu critica și publicul. După ce ansamblul Modern Jazz Quartet condus de excelentul pianist negru John Lewis introdusese în jazz forme preluate de la Bach, Haendel, Ravel, atenția jazz-menilor era tot mai mult atrasă de muzica «grea». Aceasta-i dovedită de noile concepții orchestrale dezvoltate de aranjori mai vechi: Gil Evans, Günther Schuller, John Lewis, și de cei tineri ca: Oliver Nelson, G. McFarland sau Lalo Schifrin.

O serie întreagă de instrumentiști reprezentînd cele mai diverse direcții și tendințe cum sînt John Coltrane, Ornette Coleman și Eric Dolphy (decedat în iunie 1964 la Berlin) — ultimii doi continuatori ai lui Parker — explorează asiduu domenii negîndite. Pianistul Bill Evans rafinează simțirea și gîndirea într-o atmosferă delicată și în același timp viguros expresivă. Căutările lui armonice rămîn totuși în sfera melodică, în timp ce Th. Monk inaugurează folosirea blocurilor sonore verticale familiare muzicii concrete.

După 1962, în viața jazz-ului este adus ca un împrumut din folclorul sud-american (Brazilia) ritmul de bossa-nova, (contras la rîndul lui din sambă). Saxofonistul S. Rollins, influențat puternic de aceasta nouă ritmică, dezvoltă un stil în care frazele capătă o expresivitate neobișnuită.

Sînt prefaceri ale căror roade le gustă deja o mare parte a iubitorilor de jazz care abandonînd prejudecata și nelăsîndu-și gustul limitat într-un domeniu restrîns, se apropie cu pasiune de noile căi pe care jazz-ul e condus de artiști remarcabili.

La p. 192: LOUIS ARMSTRONG — Salut către revista «Secolul 20», pe o imagine de la unul din concertele bucureștene.
(Foto: Dan Grigorescu)

La p. 193: CHARLIE PARKER, un alt clasic al jazzului.

https://biblioteca-digitala.ro

RADU CĂPLESCU

Muzicologie și stil

— Poate vă amintiți, tovarășe redactor, am trimis, nu de mult, spre publicare, la revista Muzica, *un articol despre unele probleme de* conținut *ale muzicii romînești contemporane. Nădăjduiam că-l veți publica. Mi l-ați restituit. Articolul prezintă grave vicii de* stil, *după opinia dumneavoastră. Ce înțelegeți prin* stil în muzicologie? *Nu cumva acordați extremă importanță acestui lucru, în ciuda faptului că muzicologia e o știință?*

— Mă suprinde, tovarășe colaborator, cum de v-am înapoiat articolul în loc să-l stilizez pentru a deveni publicabil (mai ales că ați abordat probleme de conținut). A fost probabil o neglijență din parte-mi sau articolul era slab din toate punctele de vedere. Cultiv pe scară largă stilizarea manuscriselor venite în redacție, chiar dacă mă expun mereu persiflării acelora care consideră exagerată exigența mea stilistică, aproape maniacală. Iată, fiindcă m-ați provocat, voi nota cîteva despre stilul muzicologic, folosind convenția acestui dialog imaginar cu dumneavoastră, ca și cum v-ați pricepe să-mi întrerupeți argumentația, ici, colo, prin replici judicioase, ascuțite și stînjenitoare. Alteori îngăduiți-mi să vă atribui și unele replici mai șterse, sau chiar stupide, ca să-mi întrețin fermentul pedagogic. În acest procedeu, iau drept pildă, nu fără riscul de a pastișa oarecum pe George Călinescu care, în ale sale cronici optimiste, uza adesea de un interlocutor plăsmuit, deobicei student, întrebător de chestiuni estetice.

— *Dați-mi voie să insist: ce înțelegeți prin* stil muzicologic?

— Pînă a vă da răspunsul, cred necesar să vă plictisesc cu niște banalități preliminare, despre stil în general. Între timp mi-am amintit perfect de manuscrisul pe care l-ați trimis la redacție și, pentru a vă zdruncina din capul locului atitudinea de dispreț față de stil, citez o definiție elementară enunțată de Buffon în « Discours sur le style »: *le style est l'homme même* (stilul e omul) Cu alte cuvinte, stilul e totul, tovarășe colaborator. Dumneavoastră înșivă sînteți . . . stil (ca să i-o întoarcem lui Buffon).

— *Nu mi s-a mai spus. Mă-ndoiesc, tovarășe redactor.*

— Excelent. Îndoiala e metodică (după Cartesius), așadar . . . cugetați, — ceea ce îmi dă curaj să continuăm convorbirea.

Scutindu-vă de efortul consultării enciclopediilor, vă pun la dispoziție originea cuvîntului. Vine din latină: *stylus* (pe grecește *stulos)*, mic instrument de metal, cu vîrful ascuțit, ce servea celor vechi la scris pe tăblițe ceruite. Dumneavoastră astăzi,ca muzicolog, scrieți cu *stiloul* (înrudirea cuvintelor nu e întîmplătoare).

https://biblioteca-digitala.ro

— *Polemizaţi.*

— Nu. Vreau să sugerez că nu vă puteţi lipsi de *mijlocul* scrierii, al exprimării ideilor, oricît de puţine sau oricît de multe aţi avea. Ideile sînt inoperante datorită modului în care scrieţi şi de aceea v-am respins articolul. Parcă o peniţă pocită vă face împotrivă, întunecîndu-vă mintea (vreau să zic conţinutul ştiinţific). Aşa stînd lucrurile, contactul cititorului cu ştiinţa dumneavoastră despre muzică e nul. Imaginaţi-vă că aţi asista la conferinţa cuiva care suferă de afazie.

— *V-aţi îndepărtat sistematic de problemă, tovarăşe redactor.*

— Sistematic, ce-i drept. Dar nu m-am îndepărtat. Aceste digresiuni îmi slujesc pentru a vă atrage tocmai în miezul problemei. Lăsaţi-mă, deci, să divaghez.

Recurg acum la o altă banalitate: stilul e o categorie filozofică şi istorică. Aţi auzit desigur vorbindu-se de stilul grec, roman, gotic, Renaissance, baroc, modern etc. Sînt convins că, văzînd Catedrala Notre Dame, Domul din Milano sau orice alt monument de arhitectură (vă las să alegeţi epoca), v-ar emoţiona *stilul* şi nimic altceva. Dacă nu disociaţi barbar conţinutul de formă şi sezisaţi corect raportul lor dialectic, este imposibil să nu vă daţi seama, tovarăşe muzicolog, că stilul coincide cu gîndirea însăşi, gîndire pe care artistul o captează în materie sensibilă, dîndu-i o specificitate în timp şi spaţiu. Omul — această făptură poreclită « sapiens » — visează şi clădeşte lumea. El e dăruit cu geniul de a gîndi *în forme*, forme limpezi, armonioase şi verticale, care nu sînt nimic altceva decît *stil* şi definesc, odată cu structura psihologică individuală, istoria popoarelor şi marele duh al popoarelor. Ascultaţi cu « auz absolut » gîndul strecurat în piatră, în lemn, în pînză, în argint, în porţelan, şi veţi înţelege că stilurile sînt trepte şi modalităţi ale cunoaşterii, adică adevăr şi eternitate la un loc. Cine n-are percepţia şi dragostea stilului e lipsit de punctele cardinale ale culturii şi poate proceda oricînd ca Pobedonosicov — personajul ridiculizat de Maiakovski — care ia măsuri să se îndrepte picioruşele strîmbe ale scaunelor Louis XV. *Stilul dumneavoastră, tovarăşe muzicolog, grăieşte despre eroarea dumneavoastră asupra stilului, eroarea prin care consideraţi că muzicologia, fiind ştiinţă, se poate dispensa de exprimarea expresivă şi coerentă şi că stilul ţine exclusiv de beletristică. Cu atît mai grav cu cît obiectul ştiinţei pe care o profesaţi e o artă: muzica, — disciplină din sfera estetică, implicit a filosofiei şi a istoriei.* Manuscrisul în cauză e un moloz inform, un neant ştiinţific.

— *Sînteţi ostil.*

— Nu-mi plac calambururile.

— *Atunci răspundeţi-mi, vă rog, la problemă. Ce înţelegeţi prin stil muzicologic? Ca muzicolog, îmi place să scriu cu seriozitate şi modestie, cum stă bine unui cercetător ştiinţific. Aţi prefera să scriu întortochiat şi abscons?*

— Am ajuns, cu această întrebare, la accepţiunea individuală a noţiunii de stil. Dumneavoastră, tovarăşe colaborator, vă exprimaţi tocmai întortochiat şi abscons, adică plat, impersonal şi neinteligibil, abia din cauza « seriozităţii » şi « modestiei », noţiuni greşit înţelese. Dacă n-am izbutit să vă cîştig încrederea, voi da, o clipă, cuvîntul lui Karl Marx care, în capitolul « Despre stil.» din volumul « Marx şi Engels despre artă şi literatură », decapitează « seriozitatea » şi « modestia » stilului, socotindu-le prin excelenţă burgheze şi dăunătoare. După cum veţi observa, el preconizează stilul luminat, *stilul adevărului, stilul individual,* — singurul stil care poate exprima *generalul*, *esenţa* fenomenelor lumii. E păcat că în vremea noastră, într-o societate care promovează deplina libertate a spiritului, vă legănaţi în concepţii bur-

https://biblioteca-digitala.ro

MARCEL PROUST

C H O P I N

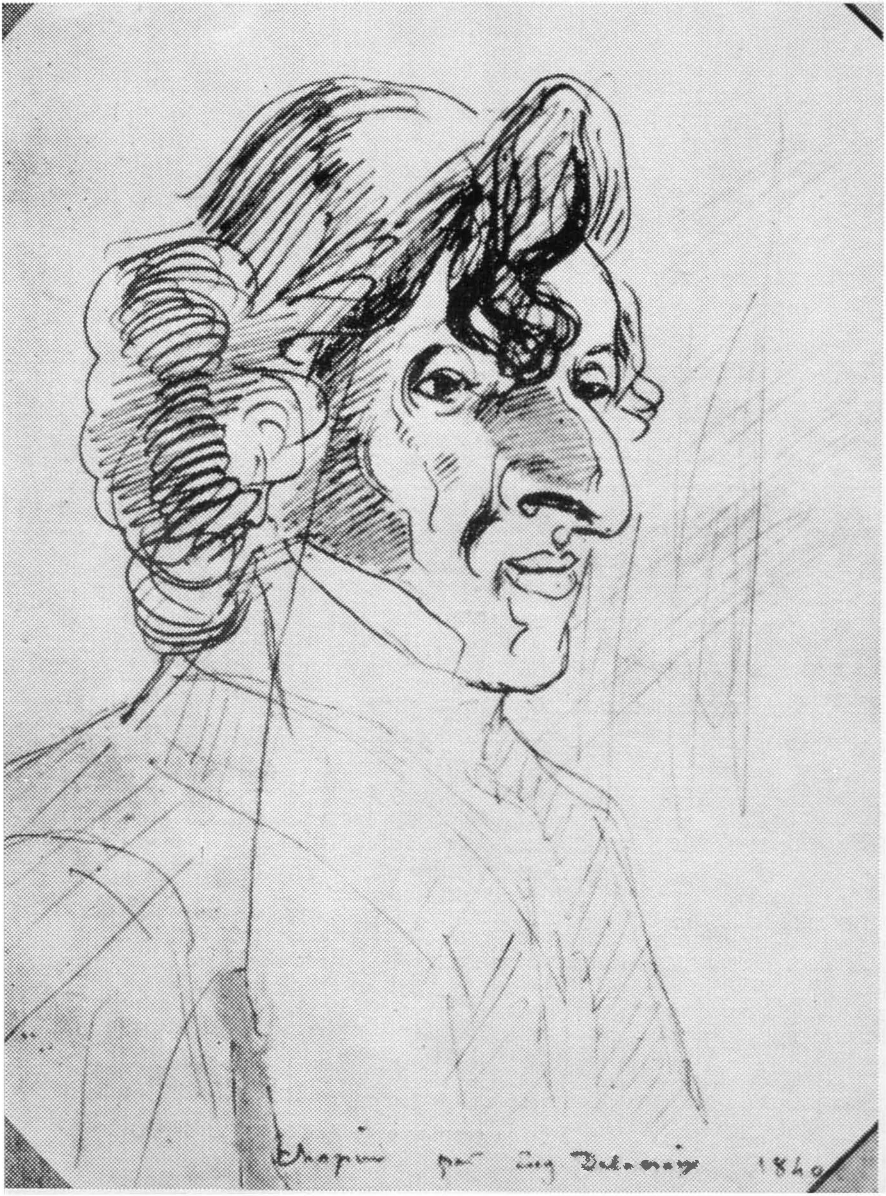
Chopin, ocean de lacrimi, de hohot, de suspine
Pe care-un stol de fluturi în zbor îl tot străbate
Cînd hohotind a jale, cînd dănțuind pe valuri.
Visezi, iubești, te chinui și apoi senin deodată te legeni și încînți.

Tu faci mereu să fugă uitarea amețitoare.
Mereu neprevăzute-s hoinarele-ți capricii.
Durerea și exaltarea în tine sînt surori
Ca fluturi împreună căzînd din floare-n floare.
Iar focul tău în setea de-a-l stinge îl faci să crească.

Al apelor și-al lumii prea palide prieten,
O, prinț al deznădejdii, seniorule trădat
Ești mai nebun, mai falnic
Cînd soarele pătrunde în casa-n care zaci
Și plîngi tu surîzîndu-i și suferi că îl vezi,
Surîs al disperării și plînset al speranței.

În romîneşte de ALEXANDRU BACIU

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

ANDRÉ GIDE

Note despre Chopin

Înainte de el, muzica devenise mai ales efuzivă etalînd emoţia cît mai amplu şi mai intens cu putinţă. Chopin, cel dintîi, surghiuni dimpotrivă orice dezvoltare oratorică. El n-are, pare-se, decît grija de a restrînge limite, de a reduce la indispensabil mijloacele de expresie. Departe de a-şi încărca emoţia cu note, în maniera lui Wagner de exemplu, îşi încarcă fiecare notă de emoţie, aş spune mai mult: de răspundere.

●

Opera lui Chopin, de loc mai voluminoasă în genul ei — decît opera poetică a lui Baudelaire, e comparabilă cu *Florile Răului* prin intensa concentraţie şi semnificaţie a celor mai bune piese care o alcătuiesc şi prin extraordinara influenţă pe care — şi una şi cealaltă — tocmai prin aceasta, au putut-o exercita.

●

La pian, Chopin avea mereu aerul că improvizează, ni s-a spus; adică părea că neîncetat caută, inventează, îşi descoperă puţin cîte puţin gîndirea. Acest fel de ezitare fermecătoare, de surpriză şi de încîntare nu mai e cu putinţă dacă bucata ne e prezentată, nu în alcătuirea succesivă, ci ca un tot deja desăvîrşit, precis, obiectiv. Nu văd deloc altă semnificaţie acestor titluri pe care i-a plăcut să le dea anumitor bucăţi ale sale din cele mai delicate: impromptu-uri. Nu cred că e posibil să se admită, precis vorbind, că Chopin le-a improvizat. Nu. Dar trebuie să fie cîntate astfel încît să pară că sînt improvizate, adică cu o anume, nu îndrăznesc să spun încetineală, dar incertitudine; în orice caz, fără această insuportabilă siguranţă pe care o comportă o mişcare precipitată. Este o promenadă de descoperiri, şi executantul nu trebuie să se preteze prea

◀ DELACROIX — Chopin înaintea morţii

https://biblioteca-digitala.ro

mult să creadă că știe dinainte ceea ce va spune, nici că totul este scris, fraza muzicală care, puțin cîte puțin, se formează sub degetele lui, îmi place să pară că iese din el, că-l minunează chiar pe el, și subtil ne invită să intrăm în încîntarea sa.

●

Am auzit ades apropieri între Beethoven și Michelangelo, între Mozart și Corregio, Giorgione etc. Deși aceste comparații între maeștrii unor arte diferite mi se par destul de zadarnice, nu pot să mă rețin de a observa cît de ades i se aplică lui Baudelaire remarcile pe care le-am putut face pe seama lui Chopin, și reciproc. Astfel că, de mai multe ori, vorbind de Chopin, numele lui Baudelaire mi-a venit cu totul firesc sub peniță. « Muzică nesănătoasă », se spunea despre operele lui Chopin. «Poezie nesănătoasă», se spunea despre *Florile Răului* și cred că, pentru aceleași motive. Și unul și celălalt au o grijă asemănătoare pentru perfecțiune, o egală oroare de retorică, de declamație și de dezvoltare oratorică ; dar mai ales aș vrea să spun că regăsesc și la unul și la celălalt o aceeași folosire a surprizei.

Ceea ce iubesc și laud la el, e că prin tristețe și dincolo de ea, parvine totuși la bucurie ; pentru că bucuria domină în el (Nietzsche a simțit foarte bine) ; o bucurie care n-are nimic din veselia un pic sumară și vulgară a lui Schumann; o fericire care o atinge pe cea a lui Mozart, dar mai omenească, participînd la natură și atît de incorporată peisajului cît poate fi inefabilul surîs din scena de pe malul rîului din Pastorala lui Beethoven. Înainte de Debussy și de unii dintre ruși, nu cred că muzica să fi fost vreodată așa de pătrunsă de jocuri de lumină, de murmur de ape, de vînt, de frunziș.

Ce simple sînt propozițiile muzicale la Chopin ! Nimic comparabil cu ceea ce vreun muzician a făcut vreodată înaintea lui; aceștia (îl exclud pe Bach, totuși) pleacă de la o emoție ca un poet care caută apoi cuvintele care să o exprime. În felul lui Valéry, care, dimpotrivă, pleacă de la cuvînt, de la vers, Chopin, ca un artist desăvîrșit, pleacă de la note (și asta făcea să se spună că « improviza ») ; dar, mai mult ca Valéry, el lasă îndată o emoție cu totul omenească să invadeze aceste elemente foarte simple, pe care le lărgește pînă la magnificență.

În romînește de **ȘTEFAN DELUREANU**

https://biblioteca-digitala.ro

gheze (« seriozitate » şi « modestie »), dînd ocazia uriaşului clasic să vă răspundă atît de tîrziu.

— *Poate că nu e prea tîrziu.*

— Mă bucur. Urmăriţi atent citatele:

« *Adevărul este tot atît de puţin modest ca şi lumina, şi faţă de cine să fie? Faţă de sine însuşi?* Verum index sui et falsi *(adevărul* este *o dovadă pentru sine, cît şi pentru ceea ce e fals.) Atunci* f a ţ ă d e n e a d e v ă r? *(s.a.) Dacă modestia trebuie să constituie caracterul cercetării, acesta este mai curînd un indiciu al fricii de adevăr decît de neadevăr. Ea este un fel de frînă pentru fiecare pas pe care-l fac înainte . . . Apoi: adevărul este universal, el nu-mi aparţine mie, el aparţine tuturor, eu îi aparţin lui, nu el mie. Proprietatea mea e* f o r m a *(s.a), ea este individualitatea mea spirituală. Le style c'est l'homme* ». (Vedeţi, şi Marx citează pe Buffon).

Sau: « *Esenţa spiritului este* î n t o t d e a u n a a d e v ă r u l î n s u ş i *(s.a.), dar voi ce proclamaţi drept esenţă a sa?* M o d e s t i a *(s.a.). Numai calicia este modestă, spune Goethe, şi într-un asemenea calic vreţi să transformaţi spiritul? Sau, dacă e vorba de acea modestie a geniului, de care vorbeşte Schiller, atunci transformaţi mai întîi pe toţi cenzorii voştri în genii. Dar în cazul acesta modestia geniului nu rezidă în ceea ce constă limba literară, care nu cunoaşte accent şi dialecte, ci în a vorbi cu accentul propriu chestiunii şi în dialectul propriu esenţei sale. Ea constă în a uita atît modestia cît şi lipsa de modestie şi în a distinge faptul însuşi. Modestia generală a spiritului este raţiunea, acea liberalitate universală ce se comportă faţă de fiecare* n a t u r ă *(s.a.) conform cu* c a r a c t e r u l e i e s e n ţ i a l *(s.a). . .* » (paginile 540, 541).

Nu voi adăuga decît că Marx e un stilist de întîia mînă.

— *Ce legătură are cu problemele mele muzicologice?*

— Are, de bună seamă. Pe vremea lui Marx, graţie stilului dumneavoastră « serios » şi « modest » aţi fi fost un muzicolog de autoritate. Lipsa stilului e unul din simptomele principale ale absenţei ideilor, în fond descoperă incapacitatea muzicologului de a descifra adevărul artistic. Această însuşire convenea regimului burghez, de aceea articolul pe care mi l-aţi trimis putea fi, repet, publicat cu brio pe timpul lui Marx.

— *Mă flataţi.*

— N-am vrut să afirm enormitatea că în trecuta orînduire marile conştiinţe nu şi-au spus cuvîntul în cultură. Însă erau incomode, iar stilurile « serioase » şi « modeste » prosperau, fiind cele mai profund utile.

— *Deci astăzi sînt nepublicabil.*

— Exact. Totuşi, nu e mai puţin adevărat că în muzicologia romînească din ultimii ani s-au publicat unele lucrări, studii, articole, monografii, cronici, de-a dreptul needucative prin stilul morn, confuz, venind din credinţa unor muzicologi că ei nu trebuie să fie literaţi, ci oameni de « ştiinţă » (precum aţi spus şi dumneavoastră). Astfel judecata estetică şi critică, chiar şi informarea de istorie a muzicii, sînt înmlăştinate de acest stil. Se poate vorbi, pe bună dreptate, de un impas al stilului muzicologic, cu multe aspecte, de la caz la caz, cum vom vedea mai la vale. Desigur, nu de neînvins. Şi tocmai pentru această cauză vă ţin de vorbă. Muzicologul, ca cercetător de artă, trebuie să fie, negreşit, un artist în felul său, un literat, un iubitor de claritate, de logică şi frumuseţe, pe scurt — un veritabil om de cultură, un erudit, adică un umanist în sensul Renaşterii şi bineînţeles în cel contemporan. Poetul romîn Mihai Eminescu are cîteva cuvinte foarte à propos în discuţia noastră: « *Limba, alegerea şi cursivitatea espresiunii în espunerea vorbită sau*

https://biblioteca-digitala.ro

scrisă e un element esențial, ba chiar un criteriu al culturii » (Scrieri politice și literare, ed. Scurtu, 1905, p. 14).

— *Încă nu văd legătura cu știința, tovarăşe redactor.*

— Uite, am găsit un răspuns mai direct. Formularea din lucrarea « Probleme de stil și artă literară » (Editura de Stat pentru literatură și artă, 1954), aparținînd regretatului profesor Tudor Vianu, vă poate fi de folos: « *Limba literară este vorbită de toți oamenii care au trecut prin școli sau au primit influența celorlalte mijloace de difuzare a culturii și care, împărtășindu-și, prin vorbă sau scris, ideile lor, se mențin la nivelul c o r e c t i t u d i n i i f o r m e l o r ș i c o n s t r u c ț i i l o r, a l p r o p r i e t ă ț i i ș i d e c e n ț e i v o c a b u l a r u l u i* (s.n.). *Împreună cu toți scriitorii propriu-ziși, l i m b a l i t e r a r ă e s t e v o r b i t ă ș i s c r i s ă d e o a m e n i d e ș t i i n ț ă (s.n) și de oameni politici, de gazetari, de profesioniști, de funcționari, ș.a.m.d. Fiecare dintre membrii categoriilor sociale care folosesc limba literară adaugă însă comunicărilor lui și note stilistice însoțitoare, prin care cei care-i ascultă sau îi citesc simt îndată categoria socială căreia vorbitorul sau scriitorul îi aparține, unghiul din care privește lumea, ideile sau sentimentele care-l stăpînesc mai statornic, adică r e a c ț i a l u i f a ț ă d e o b i e c t u l ș t i r i i p e c a r e o c o m u n i c ă*» (s.n., pag. 204).

Literatură bună în știință nu înseamnă — peiorativ — « literatură ». O ecuație de algebră superioară, de exemplu, printr-o demonstrație ca cleștarul, e frumoasă, e literatură. Și, fiindcă ne ocupăm de muzicologie, îmi vin în minte, deocamdată, Albert Schweitzer, autor al unui emoționant « Bach », sovieticul Sollertinski, talentat « stilist » al meditației muzicologice și compozitorul Pierre Boulez, ale cărui studii de estetică muzicală vădesc o mare tensiune a condeiului.

Nu perseverați în ideea că muzicologia e pe altă planetă decît literatura. Stendhal a scris un « Rossini » excelent, iar — dintre romîni — N. Filimon și Caragiale au fost cronicari muzicali foarte pătrunzători. Dar vă recomand în special « Doctor Faustus » de Thomas Mann, ce cuprinde, pe lîngă grandioasa epică, pagini de elevată muzicologie. Nu am pretenția să ajungeți un poet al filozofiei culturii de înălțimea lui Thomas Mann ci doar să înțelegeți că scriitorul poate deveni și muzicolog. În vreme ce muzicologul nu poate deveni muzicolog dacă nu e gînditor și — largo sensu — poet (era să spun iar « stilist »). Cine scrie prost gîndește prost.

— *Prevăd, o să ajungeți acum la Boileau. « Arta poetică » se citează pretutindeni. E un tratat plicticos, doldora de truisme.*

— N-aveți dreptate. Însă mă bucur cum, dovedind că începeți să asimilați, respingeți locurile comune. Și apoi văd că le numiți « truisme » (cuvînt greu, așadar deja ați cîștigat în stil). Bine, vă fac pe plac și nu citez din « Arta poetică » a lui Boileau. Cu condiția să o (re)citiți. Eventual, și pe a lui Horațiu, din care purcede.

Ați auzit că îndeosebi marii retoricieni latini (Cicero, Quintillian) s-au ocupat de stil?

— *Nu. Am auzit numai de Aristot și Demetrios, pare-se greci.*

— Vedeți, tovarășe muzicolog, ca să fiu sincer, această replică doctă, precum și cea cu Boileau de adineauri, am pus-o pe buzele dumneavoastră ca să nu vă simțiți jenat, ignar în literatură. Nu pot discuta cu cineva creîndu-i complexe. Și oricum, vreau să animăm discuția... Dați-mi voie să vă epatez, la rîndul meu: știați că Flaubert și-a crucificat viața pentru stil, pipăind cu glas tare fiecare cuvînt pe care-l scria? Răsfoiți-l deseori, rar, tot cu glas

https://biblioteca-digitala.ro

tare, ca şi cum aţi solfegia, şi vă veţi cutremura de intensitatea stilului, de măreţia minuţiei, de fiorul perfecţiunii.

— *Vreţi idealul. Facem şi noi ce putem. Aşa e pe lume.*

— Fals. « Aşa » era pe lumea ailaltă, dacă îmi permiteţi. Sînteţi pe . . . stil vechi. În fine, cred că ar trebui să citiţi, pe lîngă întreaga muzicologie, întreaga literatură universală. Fireşte şi filosofia (toţi marii filosofi au fost stilişti). Ca să începeţi să scrieţi frumos.

— *Sînteţi calofil?*

— M-am exprimat greşit. Rectific: să scrieţi corect.

— *Mă ofensaţi. Sînt un om onest.*

— Vreau să zic să scrieţi cu stil (iarăşi am ajuns la cuvîntul cu pricina) . . .

— *Propun să ne aplecăm asupra cîtorva elemente de stil (muzicologic) spre a vedea în ce măsură stăpînirea lor mi-ar fi necesară.*

— Proprietatea terminologiei e o condiţie fundamentală a comunicării ideilor (muzicologice). Să presupunem că aţi fi tulburat de vreuna din problemele de bază ale artei muzicale: problema reflectării. Puteţi provoca confuzie dacă, de pildă, veţi substitui termenului de *reflectare* pe acela de *cunoaştere*, greşală venită din neclaritatea conceptelor. Ar fi o greşală de « stil », minoră la prima vedere, dar primejdioasă pentru cine îşi face educaţia de estetică muzicală învăţînd de la dumneavoastră. La fel de stricător ar fi să întrebuinţaţi noţiunea de *imagine muzicală* în sensul ei strîmt, *asociativ*, de *imagine plastică*, nesezisînd caracterul ei *general*, *abstract*. Sau să scrieţi că o muzică e *abstractă* în loc de *abstracţionistă* (abstrasă de la realitate). De asemenea, puteţi confunda *expresia* (direcţia unui anumit proces psihologic de creaţie) cu *expresia* (ansamblul mijloacelor de expresie) ori cu *expresia* (forţa de evocare, expresivitatea); *conţinutul* (sentimente, idei, mesaj în genere) cu *tematica* (dispunerea explicită a acestuia); *tematica* cu *programatismul* (domeniul creaţiei muzicale ce se sprijină pe « argument literar »); *tematica* (ideile) cu *tematica* (materialul muzical, de teme); *forma* (ca modalitate estetică) cu *forma* (aspectul structural particular al muzicii, organizarea materialului tematic); *clasicul* (curent, epocă, stil) cu *clasicul* (accepţia de echilibru al structurilor) sau cu *clasicul* (perenitatea operei); *măiestria* cu *tehnica* (nu mai e nevoie de paranteze); *polifonia* (concepţia polifonică) cu *contrapunctul* (disciplină a polifoniei); *dinamica* (mijloc de expresie muzical) cu *dinamismul* (un anumit caracter al muzicii); *criteriile* cu *sistemele*, *funcţionalul* cu *tonalul* etc. etc.

— *Articolul meu nu cuprinde aşa ceva.*

— Adevărat. Acestea sînt greşeli subtile, . . . ideale. Ale dumneavoastră îmi par de-a dreptul inocente (lăsînd la o parte că tot manuscrisul e incoerent). Vă cer încuviinţarea să divulg vreo două trei puncte şubrede. Într-un loc confundaţi *vechiul* cu *noul*. Anume, confundaţi *vechiul* (muzica retrogradă, desuetă) cu *continuarea tradiţiei în opere actuale valoroase*. Apoi — e acelaşi lucru — confundaţi *noul* cu *pseudo-noul*, mai bine zis cu *platitudinea deghizată în asimilarea tradiţiei*. Sau *noul* cu *simularea noului*, cu *impostura originalităţii « à tout prix »*. Denumiţi *caracter popular* calităţile semănătoriste ale unor lucrări pe care publicul, avînd din ce în ce mai multă competenţă şi sensibilitate în înţelegerea muzicii, le găseşte *formaliste*, adică goale de conţinut şi nu le aplaudă. Acelor lucrări le atribuiţi virtuţi *realiste*, derutat de pasta lor *ilustrativă* (aş zice ironic « muzică concretă »). Vedeţi, încurcaţi « *stilistic* » noţiunile. Nu pot să nu subliniez încăodată cît de serioase implicaţii de fond au imperfecţiunile de stil.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar, ca să vă consolez, vă mărturisesc anecdotic că, în profesia mea de redactor, am întîlnit, printre manuscrisele nepublicabile, « gingăşii » de stil mai teribile decît ale dumneavoastră. Ele ar fi demne de o antologie umoristică. Iată cîteva, piramidale. Autorul unui articol elogios califica o lucrare vocal-simfonică actuală drept *suprarealist socialistă*, în intenţia de a afirma că însuşirile ei o situează pe o treaptă superioară în cadrul realismului socialist. Alt autor, ceva mai cultivat, denumea lirismul muzical contemporan « dolce stil nuovo ». Un al treilea, vrînd să ne informeze că interpretul vocal Y a plecat în 1930 în străinătate pentru a cînta în cîteva spectacole de operă, vorbea de « exodul » acestuia peste hotare (m-am străduit în van să demonstrez muzicologului că « exodul » se făcea cu mai mulţi interpreţi).

— *Reveniţi, vă rog, la problemă.*

— Dintre elementele limbii literare vă sfătuesc să stăruiţi mai cu seamă în studierea epitetului, mijloc principal de determinare estetică şi critică. Întrebuinţarea lui cu pricepere este de o importanţă nebănuită. Epitetul mînuit cu stîngăcie nu vă dă posibilitatea de a stabili substanţa operelor pe care le analizaţi, materia lor sonoră, imaginea artistică. Lipsindu-vă nuanţa exactă în cuvinte, deşi poate intuiţi just substanţa operei, există pericolul de a emite caracterizări vagi, sărace. Căutaţi îndelung cuvintele pînă ce găsiţi nuanţa trebuitoare şi, în general, nu ocoliţi exprimarea figurată. Cuvintele au sensuri precise iar cele figurate nu sînt mai puţin proprii decît cele proprii.

Voi insista pe un ton forte asupra epitetului apreciativ, care este instrumentul specific al judecăţii de valoare. El defineşte poziţia, atitudinea faţă de fenomenul artistic (în speţă creaţia şi interpretarea muzicală). Cea mai mare parte dintre epitetele de apreciere prezente în volumele şi articolele din muzicologia noastră suferă de vacuitate (*vacuum* în latină înseamnă « gol », « vid »). Dezideratul vindecării lor este cît se poate de nobil, corespunzînd unei necesităţi profund actuale (pe lîngă aceea de a promova entuziast toate manifestările de valoare) : a îndruma prin critică negativă, fermă şi clară, fără « eufemisme » (figură de stil derobativă, pe care nu v-o recomand), tot ce e slab sau mediocru. Părerea că dezaprobarea critică e menită să-i contrarieze sau să-i descurajeze pe creatori şi interpreţi vine dintr-o mentalitate anacronică ce se cade a fi repudiată cu străşnicie. Artei îi prieşte să se oglindească în opinii vii iar opiniile aburii, discrete, delicate sau « cu tact », o dezorientează. Se înţelege, judecata de apreciere nu se poate dispensa, însă, de o solidă argumentaţie. Ea angajează marea responsabilitate a muzicologului.

— *Dar vedeţi, tovarăşe redactor, cîteodată e nevoie să scriu că o lucrare e tot atît de bună pe cît e de slabă.*

— Nu-i nevoie. Şi apoi, pentru aceasta vă trebuie o şi mai mare supleţe stilistică.

Fără să mă sfiesc a şarja puţin (ca să pricepeţi mai bine), voi înşira aici o parte din poncifele ce ne potopesc muzicologia. E inutil să indic unde le-am descoperit căci se găsesc la tot pasul, constituind, din păcate, fondul nostru de vocabular muzicologic, inapt de a vehicula idei şi opinii, inapt de a defini lumea de imagini şi calitatea creaţiilor, diferitele naturi de interpreţi, concepţia, intenţiile şi gradul lor de realizare.

Le-am organizat astfel încît să vă dau impresia unei cronici de concert. Să zicem că s-a executat o simfonie : *lucrare reprezentativă; compozitor de seamă; valoare incontestabilă; profil creator; concepţie înaltă; înaltă măiestrie; creaţie puternic ancorată în; creaţie axată pe; de interes major; bogat conţinut emoţional; tematică bogată; largă respiraţie; viziune monumentală; frescă grandioasă; semni-*

ficații profunde; profunde semnificații; sensuri adînci; mesaj luminos; forță evocatoare; imagini veridice; inspirație autentică; sursă nesecată; partitură complexă; scriitură măiestrită; mijloace expresive; limbaj expresiv; valențe expresive; potențe expresive; pagini vibrante; partea întîia dramatică; desfășurare amplă; formă concisă; îmbinare organică; tot unitar; dezvoltare potențată; armonie pregnantă; acorduri incisive; elan impetuos; întreaga orchestră; maximă tensiune; repriză laconică; andante meditativ; lirism auster; melodică simplă; melos popular; cantilenă nostalgică; atmosferă învăluitoare; țesătură fină; momente sugestive; scherzo antrenant; ritmică variată; contraste puternice;-bogată paletă orchestrală; orchestrație strălucitoare; combinații timbrale; efecte interesante; soluții inedite; final plin de vervă; rondo spumos; creștere treptată; amploare sonoră; iureș nestăvilit; punct culminant; codă (. . .); interpretare remarcabilă; interpretare elocventă; interpretare convingătoare; bună realizare; de reală valoare; artist deosebit; vast repertoriu; progres considerabil; calități evidente; ținută sobră; patetism reținut; trăire intensă; temperament robust; baghetă sigură; gestică neostentativă; pregătire temeinică; stil adecvat; nuanțe subtile; rară delicatețe; reușită deplină; bine meritate aplauze; succes cert; ecou stîrnit etc. etc.

— *Tovarășe redactor, dumneavoastră înșivă le întrebuințați uneori.*

— Într-adevăr. Îmi însușesc bucuros această critică, fiindcă nu mă socotesc infailibil. Totuși, fiți îngăduitor deoarece în tot ce scriu caut să evit pe cît mai mult posibil asemenea ticuri ale condeiului. Totodată, e departe de mine a preconiza extirparea din muzicologie a tuturor termenilor enumerați aici. Nu toate aceste expresii sînt ridicule în sine (cuvintele n-au nicio vină) ci numai vreau să vă atrag atenția că ele se găsesc de obicei într-un context muzicologic din care ideile și atitudinea sînt mute. Poncifele nu pot ține cu cinste locul ideilor. Frecvența lor ilustrează un anumit climat aproblematic ce trebuie alungat fără întîrziere, iată ce doresc să relev. Visez o muzicologie la fel de avansată ca arta noastră muzicală ,o știință al cărei *stil* să poată răspîndi judecăți estetice și critice, cu veritabilă, deci, funcție științifică. Mutați, de curiozitate, « conceptele » de mai sus, dintr-o analiză muzicală într-alta, sau dintr-o cronică într-alta și veți vedea cum, miraculos, se potrivesc, veți avea trista revelație a arbitrarului.

E locul să subliniez că stilul cronicilor muzicale (din ziare, reviste săptămînale sau chiar de specialitate ca revista Muzica) e de o uniformitate alarmantă. Recunosc, unii cronicari se străduiesc să dea oarecare relief și culoare stilului. Dar, în general, cronicarii scriu în formule « consacrate » cultivînd în majoritatea articolelor lor același stil anodin (mica colecție de mai sus am obținut-o cercetînd mai ales cronicile), care slăbește sau anihilează puterea de caracterizare a interpretărilor muzicale și, prin asta, judecata de valoare ne apare lichefiată sau dispare cu desăvîrșire.

Valoarea figurilor de stil (pe care le puteți cerceta în orice manual de limbă romînă) în expunerea muzicologică, e de luat în considerare. Cultivarea lor, desigur cu economie, bun gust și adecvare (cu atît mai bine dacă muzicologul are și talent) e în măsură să asigure plasticitate în explicarea reprezentărilor, imaginilor. ideilor, cuprinse în muzică. Fiți artist, tovarășe muzicolog și abordați figurile de stil fără teamă că veți zdruncina știința.

— *Pledați pentru bombasticizarea muzicologiei.*

— Nu m-ați înțeles. Nu pledez pentru zulufarea vocabularului ci vă recomand să realizați numai acele valori stilistice purtătoare de gîndire. E drept că anumite scrieri muzicologice, de ordin teoretic special, cum ar fi cele ce se ocupă de problemele polifoniei sau formelor muzicale, se pot lipsi de expri-

https://biblioteca-digitala.ro

marea figurată. Însă nu și de frumusețea clarității, de logică în argumentație, de corectitudinea limbii.

— *Aștept nerăbdător să-mi dați exemple concrete de stil nemuzicologic.*

— Nici o grijă. O voi face din belșug. Precizez de la început că ordinea acestor exemple va fi întîmplătoare.

Dacă vă cade în mînă volumul « Enescu » (e o contribuție, îngrijită de Acad. G. Oprescu și Acad. Mihail Jora, a unui colectiv al Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R., apărută recent în Editura Muzicală), citiți, vă rog, cu atenție, capitolul « George Enescu în viața muzicală contemporană » semnat de Fernanda Foni. Întreg capitolul e scris într-un stil de popularizare diluat, prolix, uneori rizibil, ce descoperă penuria de idei. Informația muzicologică se opacizează prin parafraze inutile, pigmentate cu cîte o alegorie-clișeu ca cea de mai jos, de o calitate neacademică: « *Puternicul arbore enescian, ale cărui rădăcini sînt adînc împlîntate în pămîntul romînesc, rodește, hrănind cu seva lui viguroasă arta muzicală actuală* » (pag. 87). Stilul acestui citat corespunde cauzal cu caracterul convențional al ideii (ea însăși clișeu).

Din același capitol iată cîteva alte exemple — regret că trebuie s-o spun — de stil semidoct: « *Chiar de la primul său turneu din 1923 întreprins în America, Enescu a fost plăcut impresionat de comentariile care relevau superioritatea sa asupra celor mai mulți dintre virtuozii vremii prin a s c e n d e n t u l (s.n.) ce i-l dădea propria sa experiență de compozitor, ceea ce îi f a c i l i t a (s.n.) o viziune de o altă adîncime asupra creației interpretate* » (pag. 109) ; « . . . *rezultatele îmbucurătoare cu care s-au s c o n t a t (s.n.) cele două concursuri* . . . » (pag. 117). Executarea, în supliment, de către Oistrach și Menuhin, a Dublului Concert de Bach, e numită: « *acest gînd spontan, f ă r ă p u b l i c i t a t e* (s.n., pag. 120) ; « *semnificație care depășind aceea a unei omagieri memoriale ce adaugă îndeobște o pioasă coroană de lauri trecutului, stabilește o continuitate* » (nu avem ce sublinia, pag. 114).

Tot aici găsim nenumărate pilde de pleonasme și nonsensuri ca: « . . . *au păstrat în amintire memorabilele concerte* » (pag. 111) : « *actualitatea muzicală contemporană* » (pag. 94) ; « . . . *și-a consacrat viața cultului frumosului, venerației muzicii* » (pag. 95) ; « *revelația pe care a produs-o reprezentarea sa este mai mult decît firească* » (pag. 90). Adesea autoarea comite greșeli de armonie (face rău « acordurile ») : « *Una dintre cele mai competente continuatoare a pedagogiei maestrului* . . . » (pag. 93).

— *Ați citat prea mult dintr-un singur autor. Sînt lămurit, să trecem la alții.*

— Reproduc acum legenda legendară a unei fotografii (vezi planșa nr. 11) din monografia « Elena Teodorini » de muzicologul Viorel Cosma: « *Elena Teodorini a strălucit în Carmen. Spre a-și ascunde o d e f i c i e n ț ă n a t u r a l ă a g u r i i* (s.n.) *a născocit « jocul cu trandafirul ». Floarea î i r e d u c e a d i n c o n f o r m a ț i a g u r i i* » (s.n.).

Cum se va observa și din alte citate, muzicologul Viorel Cosma are — lăudabil — preocuparea scrisului « ales », « afecționează » stilul colorat, e un muzicolog de. . . « coloratură » (să-mi fie iertat că, fără voie, mimez modul său de a se exprima). Numai că, încurcîndu-se în cuvintele limbii romîne, ajunge — fatalitate ! — la « vorbirea pe radical ».

Vă propun să mai frunzărim împreună această monografie « Elena Teodorini ». Iată-l folosind procedeul interogației, al monologului interior: « *Elena Teodorini ajunsese de la o vîrstă timpurie o artistă prețuită, care bătea la porțile teatrului la Scala. Care erau acele v a l e n ț e* (s.n.) *ce o impuseseră atît de vertiginos?* » (pag. 32)

https://biblioteca-digitala.ro

— *Valențele expresive, tovarășe redactor.*

— Nu. Răspunsul autorului e altul (la fel de gol dealtminteri). « Valențele expresive », ce figurează în mica mea colecție de poncife, le-am găsit prin alte contribuții muzicologice romînești. Dar, la urma urmei, ce înseamnă fie și numai « valențe »?

Să revenim la problema gurii Elenei Teodorini, problemă ce pare să-l fi sbuciumat mult pe autor. Vă citez un portret de o frumusețe literară răscolitoare: « *părul răvășit, aruncat pe spate, doi ochi pătrunzători, întredeschiși, parcă, atît cît să poată privi adînc în sufletul partenerului, sprîncenele lungi și pronunțate,* ***g u r a m a r e*** *(din nefericire prea mare pentru frumusețea fizică a unei cîntărețe!)* ***c o n t u r a t ă d e b u z e g r o a s e, c e m u r m u r ă î n ș o a p t ă o d u r e r e t a i n i c ă*** (s.n.), *un gît frumos legînd un trup vînjos, din care se conturează brațele bine făcute, dezvăluind o carnație pietroasă, ce aduce cu sănătoasa conformație a țărăncilor de la munte* » (pag. 154). Artista e fotografiată în « Gioconda » de Ponchielli. Ce părere aveți, tovarășe colaborator?

— *? ! ?*

— Mie, drept să vă spun, această Giocondă îmi provoacă (era să zic « îmi efectuează ») un surîs.

— *Nu pricep. Mi-ați recomandat figuri de stil și acum rîdeți de figuri de stil.*

— Nu v-am recomandat un atare stil.. Dați-mi voie, vă răspund printr-un citat din articolul « Cîteva păreri » de Caragiale, cașicum aș discuta direct cu muzicologul Viorel Cosma: « . . . *Poate că în retorica dumitale oficială așa lucru să se numească stil sublim; să-mi dai voie să-l numesc, cu tot respectul pentru dumneata. . . — Cum? — Stilul prost* ».

— *Mă încurajați.*

— Altceva, tot din monografia « Elena Teodorini » : « *Nu mai departe decît în memoriul adresat Camerei Deputaților, perindarea cîntăreților — întocmai unei salbe de aur, unde galbenii de preț* se *află la extreme — Teodorini și Darclée începeau și încheiau falanga artistică feminină, iar Gabrielescu și Băjenaru, pe cea bărbătească* » (pag. 60—61). Un candid cititor, setos să-și îmbogățească cunoștințele muzicale, m-a întrebat, oprindu-se asupra acestui paragraf, ce înseamnă « falangă feminină » și « falangă bărbătească »? Buna cuviință mi-a inhibat simțul umorului și am ocolit răspunsul, declinîndu-mi competența.

Trebuie să mai remarc că Viorel Cosma, plictisit de . . . « cutuma » de a se spune numelor proprii pe nume, le poetizează. Astfel, mai întotdeauna, Italia se cheamă « meleagurile lui Verdi », Teatrul de operetă din București « Sala de pe cheiul Dîmboviței » etc. Foarte caracteristic, stilul acestui muzicolog poate fi parodiat cu ușurință. De pildă, presupunînd că aș descoperi o scrisoare inedită a lui Beethoven către una din iubitele sale, aș scrie un articol cu următorul titlu: « Un document apocrif din activitatea erotică a titanului de la Bonn ».

— *Sînteți caustic, tovarășe redactor.*

— Ironia mea e constructivă. Țintesc păzirea publicului cititor, căruia muzicologia e chemată să-i facă educația artistică, de a se cultiva cu « radicale » și trivialități, născute dintr-o greșită concepție despre stilul « frumos », « atrăgător », « accesibil ».

— *Venind vorba de monografii, mie personal stilul lui George Sbîrcea mi se pare agreabil și cultivat.*

— Întocmai. Felul de a scrie al lui George Sbîrcea are eleganță scriitoricească și e străbătut, aș zice, de un zefir al culturii. E, în general, un stil evocator,

https://biblioteca-digitala.ro

graţios-anecdotic, creator de atmosferă. Totuşi George Sbîrcea ar avea de cîştigat, după părerea mea, strunindu-şi volubilitatea scrisului şi supraveghindu-şi acea alintare erudită ce clatină calităţile sale reale. Voluptatea onomastică dusă la exces şi prezenţa groasă a citatelor şi adagiilor (nu totdeauna potrivite) devine grandilocvenţă, stil « cultural », livresc. Iată un text edificator din monografia « Johann Strauss » (Editura Muzicală, 1963): « *Cu bărbia rezemată în podul palmei* (e vorba de bunul Augustin; paranteza noastră) *privea lung Dunărea cenuşie, undele ei în necontenită mişcare, în care nu se distingeau decît luciri de vîrtejuri ce se desenau la suprafaţă, ca apoi să se şteargă îndată, absorbită de curenţi. Ceea ce vedea în alunecarea valurilor, încerca să tălmăcească seara ascultătorilor săi; la a l t ă s c a r ă* (s.n.) *temelia filozofiei lui trebuie să fi fost ceva asemănător cu p a n t a r h e i* (s.n.) *care l-a făcut celebru pe grecul Heraclit* » (pag. 14). Amestecul filozofului Heraclit cu « panta rhei » (toate curg) în concepţiile bunului Augustin, doar pe considerentul că bunul Augustin privea Dunărea cum curge, iar Dunărea curgea şi ea ca toate celelalte lucruri pe lume, e fără « rezon ».

— *După acest « rezon » observ, tovarăşe redactor, că umbra lui Caragiale vă torturează permanent.*

— Dimpotrivă, mă mîngîie, tovarăşe colaborator.

— *Ce spuneţi despre capitolul XI intitulat* « Un Rubens al melodiei » *(Johann Strauss)?*

— Asocierea valorilor din domenii diferite n u e, în principiu, odioasă. Termenii asocierii (de pildă Beethoven — Rembrandt sau Stravinski — Picasso) pot indica o afinitate de substanţă, structură, concepţie, temperament etc., dar Rubens — Johann Strauss este o figură de stil de o absurditate crispantă. Ca să vă dovedesc, o voi folosi invers şi vă veţi amuza: « Rubens, un Johann Strauss al paletei ».

— *Asta nu e « paleta orchestrală » de care vorbeaţi, ci « armonie cromatică* ».

— Să nu intrăm în probleme de critică plastică.

Din aceeaşi monografie « Johann Strauss », ca pleonasm mă mulţumesc să citez « *posibilităţile apte* » (pag. 53). Cît despre « *melodiile lui Beethoven, Schubert şi ale celor doi Strauss, care t r e z e a u* (s.n.) *în vienezi a m i n t i r e a u n e i l u m i c u f u n d a t e p e n t r u t o t d e a u n a î n u i t a r e* (s.n.)... (pag. 12) e un non sens exemplar, mai ales că această amintire e şi « trezită ».

— *Aţi transformat discuţia noastră într-un pamflet.*

— E aşa. Dar pamfletul care urmăreşte un scop nobil, cum ar fi ieşirea din impasul stilului muzicologic, nu cred că poate jigni. Poziţia mea critică faţă de urîtul acestor stiluri vine din dorul de mai bine şi n-aş vrea să vi se pară injurioasă. Numai pamfletul gratuit e invectivă. Acela nici nu trebuie să vadă lumina tiparului.

— *Învăţînd cîteceva de la dumneavoastră, voi încerca să dau şi eu două citate, din monografia « Filip Lazăr » de Vasile Tomescu (Editura Muzicală, 1964) şi să vă cer părerea. Iată chiar începutul primului capitol al cărţii:* « Am putea închipui faptul izvodirii şi creşterii muzicii noastre cu cel al înfiripării unui pîrîiaş din firave izvoare care apoi se prefac în torente, adunîndu-se cu vremea într-o înzdrăvenită şi statornică matcă; în mersul său neostoit, apa îşi trimite mulţime de solii, unele să caute drumuri noi, altele să-i aşeze în urmă firul pe firească şi neclintită vatră » *(pag. 7). Această idee poetică se continuă pe pagina următoare:* « În acei ani, un izvor s-a înfiripat repede, ca în peisajele de munte, alăturîndu-se albiei comune, pentru a creşte apoi impetuos, căutîndu-şi cu înfrigurare meleaguri noi. A întîmpinat dramatice zăgazuri puse în

https://biblioteca-digitala.ro

cale-i de vremuri neprielnice, dar a şlefuit în apele sale mărgăritare de preţ» *(pag. 8)*.

— Citatele pe care mi le-aţi dat amintesc de vreo compoziţie de liceu. Ele îmi par mai prejos de talia acestui muzicolog de o autoritate şi un bun gust artistic notorii. Talentul literar spectaculos nu e obligatoriu. Însă, neavînd talent, poate nu era bine ca muzicologul să-l simuleze, condimentînd această neinspirată, gelatinoasă alegorie de izvoare (din care cititorul nu se îmbogăţeşte cu nimic) prin slavisme arhaizante (« faptul izvodirii » ; « înzdrăvenită şi statornică matcă ; « neostoit » etc.) sau prin forme gramaticale specios nearticulate (« apa îşi trimite mulţime de solii » ; « pe firească şi neclintită vatră »).

Asemenea lucruri « literare » în scrierile lui Vasile Tomescu sînt accidente. Tăria slăbiciunii stilului său e alta.

— *Adică?*

— Mă refer la stilul gri, stilul fără stil, caracteristic prin impersonalitate, semănînd cu toate stilurile muzicologice în afară de cele expresive. Există la Vasile Tomescu pagini întregi în care nu palpită niciun verb şi nu se mlădiază nicio frază, totul e plat, convenţional, nescriitoricesc, ca o fişă, ca o petiţie sau ca o condoleanţă. Aş defini acest stil printr-o noţiune lipsită de diferenţa specifică, spunînd că e un stil. . . « respectiv ». Într-un astfel de stil — am convingerea — nu poate încăpea dezbaterea ideilor de preţ şi de aceea, în cazul lui Vasile Tomescu, oricît de serioasă pare să fie la un moment dat problematica sa muzicologică, ea se scufundă sub intonaţiile de falsă problemă. Încăodată, n-am pretenţia ca muzicologii să scrie ca Stendhal, Goethe, Tolstoi sau Proust ci vreau să vă conving că puritatea şi densitatea stilului constituie imperative elementare ale scrierii despre artă.

Iată un exemplu de falsă problemă. Să deschidem la capitolul « Creaţia » (pag. 123—124) din monografia « Alfred Alessandrescu » de Vasile Tomescu (Editura Muzicală, 1963), capitol debutînd cu aproape două pagini de cuvinte încrucişate şi piruete în jurul unui simplu fapt, exprimabil într-o singură şi simplă frază: Alessandrescu a fost mai întîi compozitor, apoi a părăsit creaţia, dedicîndu-se artei dirijorale. Dar nu. Primordialitatea oului sau a găinii? Muzicologul se agită într-o pîclă de vorbe prin care încearcă a argumenta problema-fantomă: de ce a fost aşa şi nu altfel? Deşertăciunea acestui efort e descoperită de stilul tautologic, în cerc vicios, lipsind din argumentaţie suita logică de idei (în fond, aici e aceeaşi idee sau, dacă vreţi, niciuna). Iată cum autorul o aduce pe departe, pornind « metodic », de la « general »: « *În istoria muzicii din trecut şi de azi, figurile de muzicieni ne relevă dezvoltarea* *a c e s t o r a* (figurile ne relevă propria lor dezvoltare ! n.n.) *mai întîi ca interpreţi, apoi în calitate de compozitori, atunci cînd s-au afirmat pe ambele planuri. Aceasta este fără îndoială, r e z u l t a t u l e v o l u ţ i e i f i r e ş t i, n u d e l a o t r e a p t ă i n f e r i o a r ă l a u n a s u p e r i o a r ă* (s.n.) *c i d e l a o a c t i v i t a t e a v î n d c a p r e m i z ă m a t e r i a l u l e x i s t e n t* (? n.n.), *d e s t i n a t i n t e r p r e t ă r i i* (s.n.), *la o activitate de creaţie, menită a exprima în f o r m e s p e c i f i c e* (s.n.) *răsunetul vieţii în sensibilitatea şi gîndirea artistului. Dacă d e c i* (?, n.n.) *actul de interpretare presupune în esenţă pătrun- derea şi redarea profundă a concepţiei şi stilului lucrării date, actul compoziţiei cere întruchiparea* (întruchiparea cui?, n.n.) *cu ineditul caracteristic o r i c ă r u i n o u f e n o m e n d e v i a ţ ă* (s.n.), *într-o concepţie şi un stil adecvat* ».

Pentru mine asta e curată limbă sanscrită. Observaţi cum se îngraşe pseudoproblema, din nestăvilirea acestui stil discursiv, confuz şi ilogic: «(Alfred Alessandrescu) *a compus îndeosebi în primul său deceniu de activitate, pentru ca*

în următoarele să se dedice artei interpretative. Înseamnă o a r e (s.n.) *aceasta lipsa de imbold interior pentru compoziție? O privire superficială a lucrurilor ar duce de îndată la asemenea concluzie. De fapt, a c e a s t a s e e x p l i c ă p r i n î m p r e j u r ă r i l e i s t o r i c e ș i c u l t u r a l e* (??, n.n.) *în care s-a afirmat Alessandrescu, în c a r e a t r e b u i t s ă - ș i u r m e z e d r u m u l*» (s.n.) Argumentația evoluează din ce în ce mai goală: « . . . *Alessandrescu a răspuns prin creația sa necesității atingerii unui nou salt calitativ de către muzica noastră în momentul afirmării acestor generații. Este vorba de t r e c e r e a d e l a f a z a a n t e r i o a r ă a î n a i n t a ș i l o r* (s.n.) *din veacul trecut, caracterizată printr-un e c l e c t i s m l i m i t a t c a e x p e r i e n ț ă* (s.n.) *l a p e r i o a d a c e a u r m a t d e c e n i u l u i a l d o i l e a* (de ce nu deceniului al treilea (? n.n.) etc. etc.» După aceea hățișul se împrospătează cu niște argumente în care e angajat fără rost și George Enescu. Urmăriți, vă rog, singur, « concluziile » celor două pagini.

În treacăt fie spus, ambele monografii de Vasile Tomescu, « Alfred Alessandrescu » și « Filip Lazăr », suferă și de stilul compilativ căci mai mult de o treime din text e constituit din citate (dealtfel în cea mai mare parte nesemnificative).

În scrierile muzicologice ale lui Vasile Tomescu frapează stereotipia construcțiilor, frazele sprijinindu-se pe cîteva formule atotputernice: « *în lumina* », « *în perspectiva* », « *în legătură cu* » (« *legat de* ») « *în ansamblul* », « *în cadrul* » ș.a.m.d.

În afară de neelasticitatea sintactică, sărăcia lexicală este nedumeritoare la un muzicolog de prestigiu ca Vasile Tomescu. Iată, în articolul « Muzicologia » (Revista Muzica nr. 9, 1964), prezența obsedantă a verbului « *a prezenta* »: « *ni se prezintă* » (pag. 36. col. I. r. 20); « *prezintă în perspectiva* » (pag. 37, col. I, r. 28); « *interesantă prezentare* » (pag. 30, col. I. r. 31); « *același interes îl prezintă studiile* » (pag. 38, col. I. r. 34); « *o mare importanță prezintă* » (pag. 38, col. I. r. 52); « *majoritatea studiilor celorlalți autori prezintă* » (pag. 38. col. II, r. 10); « *prezintă istoria captivantă* » (pag. 39, col. II. r. 5). Sau iată cît de activ este substantivul «*activitate*»: «*activitate permanentă*» (pag. 36, col. I. r. 4); « *această activitate* » (pag. 36, col. I. r. 13); « *acestei activități* » (pag. 36. col. I. r. 24); « *ale activității* » (pag. 36, col. II, r. 4), « *caracterizează activitatea* » (pag. 36. col. II. r. 9); « *bogată activitate* » (pag. 36, col. II r. 22); « *activitatea teoretică* » (pag. 37, col. I. r. 25); « *activitatea multilaterală* » (pag. 36, col. II. r. 2); « *activitatea de cercetători* » (pag. 37, col. II. r. 41); « *activitatea lor* » (pag. 38. col. II. r. 44); « *activitatea lectorilor* » (pag. 39. col. I, r. 25); « *activități teoretice* » (pag. 39, col. II. r. 38). Recordul îl dețin pronumele « *nostru* » (noastră, noștri, noastre) figurînd de 34 de ori și adjectivul « *muzical* » (ă, e) care apare de 43 de ori.

Am citat intenționat din același articol. Vă sfătuiesc, eu neputîndu-l cita integral, să numărați și alte cuvinte de o frecvență apăsătoare, cum ar fi « *dedicat*», « *contribuție* », « *larg* », « *aspect* », « *experiență* », « *multilateral* », « *aport* », « *profund* », « *cuprinzător* », « *remarcabil* », « *interesant* » etc. etc. Este . . . interesant de remarcat că în acest articol nu se spune nicăieri cuvîntul « *neinteresant* ». Generozitatea elogiilor e copleșitoare iar atitudinea critică inexistentă, mai bine zis muzicologul o convertește în aprecieri neutrale și volatile. Acest articol de aproape 4 pagini se poate reduce, după părerea mea, la cel mult o pagină, caracterul lui fiind strict consemnativ. O scurtă trecere în revistă a realizărilor din muzicologie ar fi fost de preferat în locul imensului verbiaj gazetăresc. Dacă am elimina de aici toate cuvintele inutile, toate automatismele

https://biblioteca-digitala.ro

condeiului, toate locurile comune, toate construcţiile-şablon, n-ar rămîne decît cîteva titluri, cîteva nume şi semnele de punctuaţie. Vă rog să mă credeţi, nu am o antipatie absurdă pentru anumite expresii sau cuvinte. Orice cuvînt din limba romînă are dreptul la viaţă. Însă abundenţa lor e semnificativă, denunţînd, odată cu neglijenţa scrisului şi cu desconsiderarea elementului stilistic, o sterilitate a ideilor, o neparticipare la obiectul cercetării, o inconsistenţă dezolantă a judecăţii de valoare. Pe toată întinderea articolului puteţi găsi nenumărate judecăţi de valoare ca : « *înfăptuirile valoroase* » (pag. 36, col. I, r. 25—26) ; « *preţioase referiri* » (pag. 36. col. I. r. 29) ; « *efortul susţinut* » (pag. 36. col. II. r. 11) ; « *cercetări ample* » (pag. 36. col. II. r. 36—37) ; « *ale nivelului remarcabil atins* » (pag. 37. col. I. r. 24) ; « *deosebit de complex* » (pag. 37. col. I. r. 37) ; « *extrem de interesante* » (pag. 37, col. I, r. 43) ; « *cu tot mai multă competenţă* » (pag. 36, col. II. r. 14—15) ; «*oglindire din* ce *în ce mai cuprinzătoare* » (pag. 37. col. II. r. 20—21) ; « *evoluţia pe o linie ascendentă* » (pag. 37. col. II. r. 23) ; « *ecoul cuvenit* (pag. 37. col. II. r. 28) ; « *lărgirea sferei de cuprindere pînă la aspectele cele mai largi* » (pag. 37. col. II, r. 38—39) ; « au *abordat cu succes* » (pag. 37. col. II. r. 44) ; « *epoci şi compozitori de seamă* » (pag. 37, col. II, r. 45—46) ; « *o valoroasă contribuţie* » (pag. 38, col. I, r. 11) ; « *lucrări de seamă* » (pag. 38, col. I, r. 13) ; « *s-au afirmat ca interesante* » (pag. 38, col. I, r. 15) ; « *o interesantă prezentare* » (pag. 38, col. I, r. 31) ; « *acelaşi interes îl prezintă* » (pag. 38, col. I, r. 34) ; « *utile sînt volumele* » (pag. 38, col. I r. 47) ; « *o mare importanţă* » (pag. 38, col. I, r. 52) ; « *remarcabilă capacitate* » (pag. 38, col. I, r. 24—25) ; « *în chip remarcabil* » (pag. 38, col. I, r. 44—45) ; « *remarcabilă profunzime* » (pag. 38, col. II, r. 11); «*s-au remarcat studiile*» (pag. 38, col. II, r. 45—46) ; « *deosebit de interesante* » (pag. 38, col. II, r. 53—54); « este *de remarcat apariţia* » (pag. 39, col. I, r. 10—11) ; « *contribuţie utilă şi interesantă* » (pag. 39, col. I, r. 14) ; « este *meritorie activitatea* » (pag. 39, col. I, r. 25) ; « *atenţie sporită* » (pag. 39, col. I, r. 32) ; « *prezentarea interesantă şi atrăgătoare* » (pag. 39, col. I, r. 39—40) ; « *de o reală utilitate* » (pag. 39, col. II, r. 3) ; « *într-o lumină proeminentă ne apar* » (pag. 39, col. II, r. 16) ; « este *de apreciat* » (pag. 39, col. II, r. 19) etc.

Paloarea aprecierilor de mai sus se agravează dacă le citiţi în context. De altfel, repet, aceste aprecieri nu sînt vulnerabile în sine şi pot fi utilizate fără primejdie într-un material dens, acoperit de o problematică autentică şi de o atitudine fermă. Dar, oricum, nu în asemenea proporţie. Ele, sau altele de aceeaşi familie, utilizate excesiv, indică adesea, în muzicologia noastră, ceea ce aş numi un hipometabolism teoretic şi critic.

— *Ce impresie vă face stilul lui George Bălan?*

— Impresia că ar putea deveni un stil frumos, în sensul cel mai bun. În primul rînd George Bălan are un stil viu, prezent, de o fervoare care oglindeşte o mare pasiune pentru artă. Aş zice că e un muzicolog dotat cu « neliniştea muzicii », calitate necesară.

— *Din nou vorbiţi de conţinut.*

— V-am atras atenţia încă de la începutul colocviului nostru că problemele de stil sînt şi probleme de conţinut. Aşadar nu mă întrerupeţi. Vorbeam de dragostea pentru muzică pe care o emană scrierile lui George Bălan. Mi se pare caracteristică aviditatea sa de a surprinde adevărul artei, tainele ei generale, imaginea muzicală în esenţa şi în finalitatea ei. Citiţi, bunăoară, « Enescu-mesajul şi estetica » (Editura Muzicală, 1962), prima lucrare de sinteză asupra creaţiei marelui compozitor. Păcat doar că terminologia pe care o foloseşte

https://biblioteca-digitala.ro

e deseori neîndestulătoare, cam rudimentară, lipsește bogăția și precizia abstracțiunii, a conceptelor. Chiar dacă intuiția operei e justă iar patosul cercetării și al scrisului indiscutabil, predilecția pentru elefantizarea unor noțiuni și aplicarea lor drept criterii absolute (muzica = filosofie, « vulcanismul», « caracterul tragic al muzicii », « general-umanul », « uriașa forță generalizatoare », «universalitatea » etc.) reduc din capacitatea de caracterizare și sinteză. O deplină maturizare a conceptelor e de așteptat în estetica muzicală a lui George Bălan, muzicolog al cărui intelect dovedește adesea a fi perfectibil.

Un alt aspect e dorința de a scrie cît de cît poetic în muzicologie, și nu de puține ori George Bălan a împlinit cu succes această aspirație. Aptitudinea sa de a sugera prin imagini sensibile conținutul muzicii ne este cunoscută și apreciez în special acel mimetism de bună calitate prin care gîndirea științifică vibrează pe coarda specifică a operelor analizate. Astfel, în stilul cărții citate pulsează lirismul enescian, ba chiar alcătuirea volumului din capitole cu titluri sugestive, adecvat poetizate (priviți cuprinsul), e o dovadă de năzuință la calitatea literară, la stil. Același lucru se poate observa în volumul « Gustav Mahler» (Editura Muzicală, 1964).

— *Presimt că pregătiți o altă obiecție.*

— Într-adevăr. Vreau să ajung la următoarea observație: uneori George Bălan pierde frînele și, din elanul său poetic se nasc retorisme și cofetării de stil incompatibile cu ținuta științifică. Iată cum, la sfîrșitul volumului, hiperbolizînd nemurirea genialului muzician, autorul se preface a fi uitat că Enescu a încetat din viață (la propriu) cu cîțiva ani înainte: « *Astăzi, 19 august, este ziua ta, iubite maestre. Împlinești 79 de ani. Pentru a-ți șopti sfios urarea de viață fără de moarte, am călcat pragul casei tale din Calea Victoriei. La poartă, pe o tăbliță, sta scris, nu știu de ce, cuvîntul* « *muzeu* ». *Muzeu aici? Ce poți avea comun cu un muzeu, tu, cel veșnic viu? Dacă n-aș fi văzut îndată și numele tău pe aceeași tăbliță, aș fi crezut că e o eroare. Și am intrat . . . Dreptate, însă, tot eu avusesem. Căci n-am găsit înăuntru nici urmă de relicvă istorică. În fiecare cameră te-am simțit pe tine, am vorbit cu tine, m-ai privit și m-ai încurajat. Mă înfiorai cu luceferii din ochi, mă învăluiai cu duioasa ta blîndețe, mă sfătuiai, iar uneori parcă ai fi vrut chiar să mă dojenești. . .* » (pag. 315). Apoi, în ultima cameră a muzeului, George Bălan descoperă mulajul mîinilor lui Enescu: « *Cum, așadar . . . ? Cînd s-a întîmplat? Nu se poate, este o nălucire. Și m-am întors în camerele unde te văzusem viu, zîmbitor, cald și comunicativ. Te-am regăsit și mi-ai confirmat că într-adevăr, nu fusese decît o nălucire* » (pag. 316).

Ca o ultimă remarcă despre stilul lui George Bălan, nu sînt de acord cu acele excrescențe inestetice, generate de preconstituirea unor adversari ai ideilor sale. E un fel de proces de intenție pe care autorul nu trebuie să-l confunde cu motorul dialectic al argumentației. De exemplu: « *Ce fel de știință e aceasta? vor sări, desigur, ca arși cei ce nu pot admite imixtiunea vibrației lirice în analiza impasibilă a rațiunii. Se mai poate oare numi științifică cercetarea al cărei riguros examen este tulburat de invenția elementelor subiective și anarhice ale fanteziei? Obiecție fără temei. . .* » (pag. 9).

Alteori, vrînd să valideze dreptatea sa de principiu și metodă, își găsește singur piedici grele și e îngrijorat: « *Nu este aceasta o îndepărtare de la principiile materialismului istoric, care explică producțiile spirituale ale oamenilor prin dezvoltarea vieții lor sociale și, în primul rînd prin evoluția raporturilor dintre clase? Nu se deschid astfel porțile idealismului, a cărui estetică face abstracție, în analiza fenomenului artistic, de condițiile social istorice în care a fost produsă opera?* » (referitor la evitarea amănuntului tehnic și biografic în analiza operei enesciene,

https://biblioteca-digitala.ro

— atitudine pe care şi-o propune, n.n.) Dar dintr-odată, înlocuind prezumpţia printr-o altă prezumpţie, muzicologul respiră scurt, uşurat: « *Nu, nicidecum* » (pag. 7).

— *Tovarăşe redactor, aţi prelungit discuţia peste măsură.*

— Voi încerca să mă apropii de concluzii. Prima: aş dori să nu evoluaţi pe linia acestor stiluri pe care le-am exemplificat. Şi aş vrea să înţelegeţi că a scrie într-un stil « publicabil » nu e un scop demn de muzicologie, prin urmare — lăsînd deoparte detaliul că nu vă public articolul — străduiţi-vă (dacă am izbutit să vă conving) ca, în tot ce veţi mai scrie să evitaţi ceea ce am semnalat ca elemente negative într-o serie de lucrări publicate. *A scrie publicabil nu înseamnă nimic iar a scrie urît e de-a dreptul imoral, — iată esenţa discuţiei noastre.*

— *Mi-aţi putea da şi citate pozitive?*

— Da. Însă, timpul fiind scurt, şi mai ales pentru că aţi făcut imprudenţa adineaori să numiţi pamflet discuţia noastră (pamfletul, chiar de tip didactic ca cel de faţă, e prin definiţie critic), nu voi folosi texte pozitive ci mă voi limita să pomenesc în treacăt cîteva nume.

Fără a ierarhiza, subliniez elogios claritatea stilului lui Ştefan Niculescu — pe măsura puterii sale analitice minuţioase, aproape chirurgicale — (vezi articolele « Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu », Studii şi cercetări de Istoria Artei, nr. 2/1961 ; « Octetul de coarde de George Enescu », Studii şi Cercetări de Istoria Artei, nr. 1/1962) ; mobilitatea exprimării la Adrian Raţiu — ce corespunde cu vivacitatea observaţiei — (vezi analiza Simfoniei a doua de Enescu, revista Muzica nr. 7/1961 ; articolul « Enescu interpret al muzicii sale», revista Muzica nr. 8/1961» ; modul liber, viguros, aproape percutant, de expunere, al lui Anatol Vieru, muzician de o mare acuitate analitică şi fantezie eseistică (vezi « Despre dramatism în lumina contemporaneităţii », revista Muzica nr. 1/1961 ; « Însemnări despre muzica de cameră a lui Şostakovici », revista Muzica nr. 11/1962) ; sau stilul răspicat, riguros-abstract al unui nemuzicolog, Pavel Apostol (vezi articolul « Muzica şi filozofia », revista Muzica nr. 3/1963).

Mai toţi aceştia compozitori (lucru semnificativ căci creatorul e deprins prin însăşi exercitarea artei sale să cunoască valoarea selectivităţii expresiei, a conciziei, a subtilităţii nuanţei, a cizelării limbajului, a echilibrului formelor), ei sînt stilişti de tipuri diferite, potrivit personalităţii lor. Deasemenea, stilul corespunde şi sferei de probleme care îi preocupă. Astfel, studiile de o deosebită valoare ştiinţifică « Disonanţa şi accepţiunea ei istorică » de Alfred Mendelsohn (revista Muzica nr. 6, 11—12/1961) şi « Observaţii asupra caracterelor sonanţei» de Wilhelm Berger (revista Muzica nr. 10/1964) au un aspect stilistic învecinat prin terminologia abstractă şi totodată profesională, specializată, — apropiere determinată de domeniul armoniei, comun ambelor studii.

Cei amintiţi mai sus nu sînt desăvîrşiţi ca stil. Totuşi, impurităţile stilistice pe care le vădesc şi chiar unele înrudiri, de vocabular sau de atmosferă a stilului, cu cei slab stilişti, nu îngreuiază înţelegerea, de către cititori, a ideilor, nu întunecă formularea problemelor, nu atacă gîndirea, averea muzicologică propriu-zisă.

— *Atît de puţini « stilişti » există în muzicologia romînească?*

— Desigur că am omis pe alţi muzicologi, ale căror lucrări sau articole au calităţi stilistice. Prin omisiunea mea însă nu se subînţelege că aceia ar constitui exemple negative, după cum cei necitaţi negativ (au rămas foarte mulţi căci am preferat să mă ocup doar de cîteva tipuri de stil care mi s-au părut mai

https://biblioteca-digitala.ro

« închegate », mai caracteristice) nu trebuie să se bucure că i-am bineînţeles în categoria bunului stil. N-am vrut să abuzez de citate.

— *Tovarăşe redactor, aveţi o viziune neagră asupra stilului muzicologilor noştri.*

— Cum aţi observat?

— *Dintr-un anumit ton inflexibil, de parcă n-aţi întrevedea nici o îmbunătăţire.*

— Mă acuzaţi nedrept. Nu critic din voluptatea negaţiei. Spun întristat aceste lucruri dar nu excludeţi că m-aş entuziasma pe viitor, bunăoară de stilul dumneavoastră.

— *Şi cam ce se poate face pentru ca muzicologia să evolueze în stil?*

— Cîteva lucruri foarte simple. Mai întîi, cei care scriu frumos să scrie mai des şi să fie publicaţi mai des. Alţii, care sînt capabili a scrie frumos şi nu scriu, să scrie. Cei care scriu substanţial dar nesatisfăcător din punct de vedere stilistic, să reflecteze puţin la cele dezbătute de noi. Iar cei cu totul nedotaţi pentru stil, « afoni » ai stilului, dacă totuşi au ceva de spus, să recurgă la colaborări cu scriitorii, cu oameni de cultură literară, estetică, filozofică, într-un cuvînt — cu cei care au deprinderea adîncă a scrisului frumos şi virtuozitatea exprimării. Cît despre specia cea mai joasă a stilului muzicologic, agramatismul, afirm cu deplină responsabilitate că există puzderie de greşite « consecutio temporum », acorduri incorecte, alienări ale subiectelor de predicatele lor etc.

— *Muzicologii trebuie să fie şi lingvişti?*

— Nu. Ci doar să înveţe bine limba romînă.

— *Cum?*

— Studiind fără ruşine gramatica. Muzicologul trebuie să facă risipă sufletească de artă şi ştiinţă pînă şi într-o biată virgulă.

Şi acum, ca o concluzie şi ca un divertisment literar după această convorbire, voi aminti din nou de Caragiale, neîntrecut sacerdot al stilului, supranumit (după cum ştiţi probabil) Moş Virgulă. Reproduc cîteva fragmente tot din « Cîteva păreri », în care Caragiale încearcă, hiperbolic, o definiţie a stilului. Coincidenţa este că, în aceste reflecţii despre stil, utilizează imagini din domeniul muzicii:

« *Cînd ne aflăm în faţa unei lucrări de artă, fenomenul mişcării noastre sufleteşti se îndoieşte. Sufletul nostru este solicitat la o îndoită legănare şi, deci, cu atât mai necesar devine echilibrul nestabil, cu atât păstrarea chipului constant de raporturi mai indispensabilă.*

Pe complexa claviatură a unei imense orge, un titan maestru-organist lucrează fără un moment de repaos, un preludiu haotic fără soluţiune. Toate tonurile majore şi minore, toate modulările posibile şi imposibile, care n-au secret pentru dânsul, le perindează pe simţitoarele clape, şi toate după nişte fatale legi, pe care el nu le poate călca niciodată, dacă nu voieşte să spargă minunatul instrument. În acel preludiu el îşi cântă sieşi, se'nţelege şi se place pe sineşi.

Dar iată că un mititel gnom se furişează sub coatele maestrului. Printre degetele titanului, care toate joacă de colo pînă colo pe complexa claviatură, mititelul îşi vîră şi el mâinile: nemereşte deschizăturile şi atingând şi el cu dibăcie clapele, fără să supere câtuşi de puţin, în fuga jocului, degetele marelui maestru, suprapune seriei de acorduri ale preludiului haotic o melodie care, fiindcă e rezultanta acestuia se potriveşte cu aceasta, e realizarea lui posibilă şi raţională.

Ce cuminte, ce dibaci, ce înzestrat şi meşter mai ales trebuie să fie gnomul nostru pentru ca să poată face fără greş un aşa minunat « tour de force » !

Ei! sufletul meu e orga misterioasă; titanul, care preludează fără un moment de repaos până ce orga pierde puterea de a mai scoate măcar o notă, este lumea; iar gnomul eşti tu, tu poetul, tu artistul.

Desen de FEDERICO GARCÍA LORCA ▶

https://biblioteca-digitala.ro

Ia seama bine gnomule! Ia seama la tonul precis, la înțelesul adânc, la ritmul susținut al preludiului titanic, și improvizează-ți în consecință melodia clară.

Mai ales ferește-te nu cumva să atingi degetele foarte simțitoare ale marelui tău acompaniator, care, necăjit că i-ai deranjat lucrarea proprie, s-ar răzbuna pe tine făcându-ți cântarea ta, printr-un magistral acord ținut, monstruoasă, absurdă, imposibilă...

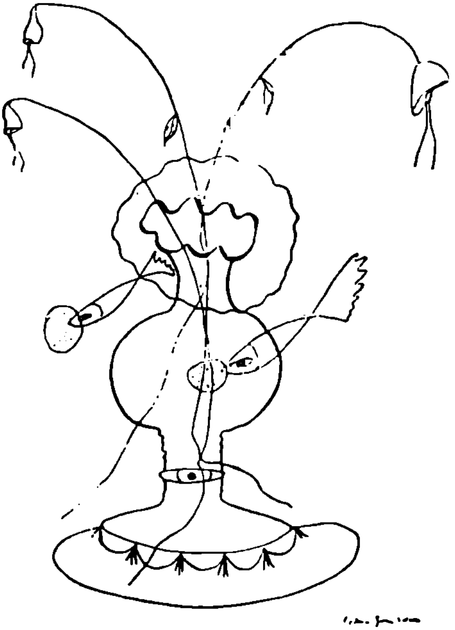
Când din sufletul meu, care e legănat veșnic de mișcarea lumii, tu poet sau artist, voiești să scoți un acord nou, nu trebuie să uiți că eu nu te pot asculta, te arunc departe sau fug departe de tine, dacă te'ncerci la ce nu poți bine, dacă mă silești să-mi stric echilibrul nestabil și astfel să-mi poticnesc înțelesul...

Acea dibăcie de a-ți strecura, cu o potrivită mișcare, în mersul preludiului etern, potrivita ta invenție melodică de câteva tacte, acea virtuozitate, este aceea ce numim stilul ».

Iar tu muzicologie — aș completa eu — tu muzicologule, dacă ești gnom al gnomului (ca tălmăcitor al muzicii) sau gnom al gnomului gnomului (ca interpret al interpretării muzicii), fii întotdeauna un gnom mare, profesînd *o știință artistică despre artă, adică frumusețea, bogăția, limpezimea și rigoarea*, pe măsura adevărată a « preludiului titanic ». Altfel ești de prisos.

— *Tovarășe redactor, sperînd că v-ați pus la punct toate virgulele, vă rog, pătruns de această discuție, să o încheiem. Dar nu înainte de a vă întreba ceva esențial: vreți s-o publicați? Știți, iertați-mă că îndrăznesc, stilul dumneavoastră are unele defecte de... stil.*

— Da, fără îndoială.



DMITRI KABALEVSKI

Maiakovski intră în lumea muzicii

Pe versuri de Maiakovski s-au scris destule creaţii muzicale. Le-au scris atît compozitori pe deplin formaţi, cît şi compozitori tineri de tot. Aceste creaţii erau mai ales cîntece, romanţe şi coruri. Dar nici una dintre aceste lucrări muzicale nu a rezistat la încercarea vremii, chiar a celei mai scurte. Poetul a continuat să trăiască în universul poeziei, iar muzica pe versurile sale a constituit doar un fapt din biografia respectivilor compozitori.

Mai mult decît atît, fiecare pagină nouă de muzică scrisă pe versurile poetului venea să întărească în conştiinţa iubitorilor de artă ideea că Maiakovski şi muzica sînt două lucruri incompatibile.

Şi iată că a apărut Oratoriul Patetic *al lui Gheorghi Sviridov. De şase ani există această operă muzicală. Desigur că răstimpul nu e prea mare, totuşi el ne îngăduie să afirmăm cu deplină încredere că odată cu* Oratoriul Patetic, *Maiakovski a intrat în lumea muzicii!*

Oratoriul *a devenit una din puţinele opere muzicale care au fost încununate cu Premiul Lenin.*

Nu sînt înclinat să spun că Oratoriul Patetic *este în întregul lui deopotrivă de reuşit. Aşa, de pildă, nu mi se pare suficient de convingător finalul* Oratoriului *în care sunetele de clopot nu corespund pe deplin rezonanţei « solare » a versurilor lui Maiakovski. (Răsăritul orbitor de soare care încheie* Suita scitică *a lui Prokofiev este mult mai apropiat după părerea noastră de spiritul versurilor lui Maiakovski). Şi poate că în unele episoade,* Oratoriul *lui Sviridov depăşeşte întrucîtva hotarul care desparte simplitatea artistică de simplism.*

Sînt gata să conced că poate fi vorba de o părere pur subiectivă. Dar chiar dacă lipsurile indicate ar avea un caracter obiectiv, ele nu ar fi în stare să zdruncine convingerea mea fermă că odată cu Oratoriul *lui Sviridov, poezia lui Maiakovski şi-a făcut în sfîrşit intrarea în lumea muzicii.*

Creaţia lui Sviridov a îmbogăţit muzica sovietică şi totodată a lărgit şi imaginea pe care cititorii o au despre poezia lui Maiakovski. Ea a relevat un fapt ce trecuse pînă acum neobservat, ba poate chiar fusese negat de unii: cantabilitatea poeziei maiakovskiene. Îmbinîndu-se cu intonaţia recitativă şi oratorică, intonaţia de cîntec formează un aliaj original, unic ce defineşte individualitatea poetică a unuia dintre cei mai mari poeţi ai epocii noastre.

Oratoriul Patetic *ne-a convins că Maiakovski poate fi cîntat, ba chiar că, în mod firesc, multe din versurile lui cer să fie cîntate. Şi încă un lucru foarte important: muzica lui Sviridov a dezvăluit în poezia lui Maiakovski* intonaţia populară rusă *pe care puţini o observaseră pînă acum. Căutările inovatoare ale muzicii au pătruns în domeniul poeziei, au dezvăluit sub un aspect nou elementele esenţiale ale versurilor maiakovskiene şi ne-au ajutat să le « auzim » într-un chip nou.*

https://biblioteca-digitala.ro

Sviridov nu s-a mulţumit « să transpună în muzică » imaginile poetice ale lui Maiakovski. Compozitorul a creat o serie de imagini muzicale independente, care se sprijină pe imaginile create de poet, îşi trag originea din ele, dar totodată le adîncesc şi le îmbogăţesc. Şi prin aceasta Sviridov ne-a dat posibilitatea să vedem, să percepem într-un chip sub multe aspecte cu totul nou imaginile poetice cu care părea că eram pe deplin familiarizaţi.

De pildă, să ne oprim asupra începutului Oratoriului, asupra expoziţiei lui. După « Marşul cu stîngul » urmează « Povestirea despre fuga lui Vranghel » (un capitol din poemul E bine*). Ideea de care s-a călăuzit compozitorul (el a fost şi autorul montajului literar ce a stat la baza* Oratoriului*), este foarte precisă: marşul cu stîngul simbolizează revoluţia care se avîntă înainte nestăvilită, fuga lui Vranghel simbolizează lumea veche, pe ducă, condamnată de istorie la pieire.*

Acest contrast îşi găseşte o expresie foarte puternică în versurile lui Maiakovski. Şi e vorba nu numai de un contrast determinat de subiect, dar şi de un contrast de intonaţie. Să ne aducem aminte de îndemnurile avîntate, puternice, cu intonaţie oratorică ale marşului: « Stîngul! Stîngul! Stîngul! »

Aduceţi-vă, dimpotrivă, aminte de felul domol, de intonaţia narativă cu care începe fragmentul din poemul « E bine »: „Îmi povestea evreul tăcut Pavel Ilici Lavut".

Cum a fost rezolvat acest contrast în muzică?

Primele fraze ale marşului, deosebit de viguroase, le pronunţă solistul. Apoi intră în acţiune corul şi în cîntecul acestuia sesizăm accente asemănătoare cu cîntecele muncitoreşti revoluţionare din 1905. Simbolica muzicală trezeşte în sufletul auditorului o asociaţie necesară şi foarte precisă: revoluţia!

În cea de a doua parte a Oratoriului*, compozitorul îl pune pe solist să citească (şi nu să cînte) povestea lui Pavel Ilici Lavut care ne istoriseşte cum a fugit din Rusia Vranghel împreună cu rămăşiţele jalnice ale intervenţioniştilor străini şi ale contrarevoluţionarilor ruşi. Dar dacă ideea compozitorului s-ar fi redus numai la aceste lucruri nu ar fi fost cazul să vorbim prea mult despre meritele lui. Dar tocmai în acest episod, compozitorul a dat dovadă de o intuiţie remarcabilă, de o deosebită fantezie creatoare şi o mare iscusinţă. În muzica lui auzim accente pe care nu le conţin rîndurile poemului lui Maiakovski; intuiţia compozitorului i-a îngăduit să citească printre rînduri intenţiile poetului, să redea ceea ce se poate «* auzi *» şi nu numai «* citi *» în versurile maiakovskiene.*

Există în poem versurile următoare:

Deasupra putregaiului alb se-nconvoaie // ca lovit de un glonte // se face ghem // genunchii se-nmoaie // fleaşcă e comandantul suprem. // Pămîntul // de trei ori // sărutat // de trei ori semnul crucii // peste-oraş, mai face dar poftim — // Şuer de gloanţe îi răspunde în oase... // Pornim, excelenţă? // — Pornim!» //

Putem spune că Sviridov a auzit în aceste versuri ceea ce în mod inevitabil trebuia să răsune în urechile comandantului armatei albe fugar, a auzit sunetele care trebuiau să-i stăruie în minte, cîntarea Tedeum-ului ce fusese cu puţin înainte oficiat. Şi e de netăgăduit că un tedeum trebuie să se fi oficiat, nu putea un general ţarist să pornească la ultimul său drum ruşinos fără acest tedeum.

Toată istoria sfîrşitului ruşinos al armatei albe răsună pe fundalul acestei muzici, a cîntărilor bisericeşti, melodioase şi din cauza situaţiei respective deosebit de triste, de tînguitoare: « Acum, Doamne, iartă pre robul tău! » S-ar zice că e o înmormîntare!

Naraţiunea din poemul lui Maiakovski răsună în oratoriul lui Sviridov într-un chip nou, cu deosebită adîncime şi vigoare. Muzica revoluţiei a intrat într-o

https://biblioteca-digitala.ro

încăierare pe viață și pe moarte cu cîntarea bisericească. Poezia a trezit la viață noi imagini muzicale. Iar aceste noi imagini muzicale au îmbogățit poezia.

Îmi voi îngădui să mă mai opresc asupra a două momente din Oratoriul Patetic: *«Slăvim lupta de la Perekov» (partea a III-a) și «Aici va fi un oraș ca o grădină» (Partea a V-a).*

Prima dintre aceste două părți este scrisă în tradiția cîntecelor populare, eroice, rusești, cea de a doua este pătrunsă de intonația cîntecului sovietic de masă.

Din nou, cele două părți sînt construite pe principiul contrastului, care contribuie la desfășurarea ritmică a operei muzicale, la dezvoltarea ideii sale.

Cîntecul închinat eroilor luptei de la Perekov (tema lui de bază este executată întotdeauna de bași), răsună ca un recviem laconic și reținut, întru amintirea celor ce au murit în numele vieții tinere, în numele viitorului. Cîntecul despre orașul ca o grădină (tema lui principală este executată de un solo feminin), este interpretat ca o expresie a trezirii și înfloririi tinerei vieți.

Și în aceste două părți, compozitorul a «auzit» în versurile lui Maiakovski elemente care pînă la el rămăseseră neobservate. În cîntecul închinat eroilor morți pe cîmpul de luptă, dincolo de intonațiile de oratoriu și miting, el a intuit durerea severă a celor ce-și iau rămas bun de la tovarășii dragi, căzuți pe cîmpul de luptă.

Dincolo de intonațiile prozaice ale cîntecului despre orașul frumos ca o grădină:

Pe ceruri, // haita norilor // Prin nopți // a ploii streche // Umbrele muncitorilor // e o căruță veche // l-auzi cum stau // întinși aici, // în ploaie // și în tină // «Aici în patru ani // va fi un mare-oraș-grădină!»

El a intuit visul de a făuri un oraș frumos ca o grădină, un vis ce simbolizează perspectiva viitoarei vieți minunate, tot mai palpabile și mai vizibile.

Cred că Oratoriul Patetic al lui Sviridov este unul dintre cele mai interesante exemple din viața muzicală sovietică din ultimii ani, care dovedește legăturile reciproce, influențele reciproce, dintre literatură și muzică, un exemplu convingător care ne arată cît de complexe pot fi uneori relațiile cu adevărat creatoare dintre aceste două arte foarte diferite dar care trebuie să conlucreze creator între ele.

Moscova

Exclusivitate secolul20

BENIAMINO DAL FABBRO

Un artist romîn la Scala: Ionel Perlea

L-am ascultat pe Ion Perlea poate la primul său concert dirijat în Milano, imediat după sfîrșitul războiului. Concertul a avut loc la Teatrul Liric, unde Scala și-a înjghebat o stagiune lirică și simfonică, așteptînd să i se restaureze sediul. În cadrul aceluiași concert simfonic era prezent, ca solist la pian, Franco Mannino, pe vremea aceea foarte tînăr și pornit pe cucerirea Nordului cu un zgomotos alai de prieteni și cu un masseur, care, în cabină, după duș, între o bucată și

https://biblioteca-digitala.ro

alta a grelei osîrdii de clămpănitor post-romantic pe clape, îi înviora' muşchii amorţiţi. A fost, pentru noi, un spectacol curios să-l vedem pe Mannino, care pînă să ajungă la pian răsturna nenumărate pupitre, pradă firii sale aprinse de meridional, sub privirile ironice ale lui Perlea, întotdeauna cum nu se poate mai sobru şi senorial pînă la distracţie. Mic de stat, dar nu firav, cu părul roşcat şi cu o bărbuţă de faun pe care şi-o frămînta adesea cu mîna stîngă, Perlea obişnuia să-şi mişte bogheta printr-un gest absolut firesc, învîrtindu-se pe podium încolo şi-ncoace cu paşi mărunţi, laterali sau cînd înainte, cînd înapoi, pe măsura oscilaţiilor undei simfonice. Cîtuşi de puţin rob al virtuozismului, cîtuşi de puţin preocupat să se pună în evidenţă pe sine şi să se suprapună autorilor, Perlea mi s-a părut imediat că face parte din restrînsa familie de muzicieni pentru care muzica e însuşi elementul lor natural: cu totul opus acelor dirijori nervoşi şi simpaminizaţi, care instaurează o tensiune artificială între ei şi executanţi, între executanţi şi public, şi care dau impresia că, dintr-o clipă într-alta, se vor azvîrli de pe podium cu capul în jos, ca de pe trambulina unui bazin de înot. Nu degeaba, cînd Mannino a rămas să cînte singur, cu teribilă vigoare, o Poloneză de Chopin, Perlea s-a aşezat cuminte în rîndurile orchestrei, ca să-l asculte, fără îndoială mai uluit decît mine.

De atunci, cucerirea ascultătorilor milanezi de către Perlea a fost pe cît de sigură, pe atît de gradată, aproape imperceptibilă. La acel prim concert, nu pe toţi i-a convins un Bethoven al său — era vorba de Eroica — puţin cam moale, aproape tărăgănată; a plăcut mult, în schimb, în cadrul unui alt concert, la Teatrul Liric, interpretarea romantic sinuoasă şi exaltată a Simfoniei în re de Franck. Mi-l amintesc şi la Teatro Nuovo, înfruntînd o simfonie de Haydn, care trebuie să nu-i fi plăcut prea mult, de vreme ce i-a accentuat Menuetul într-o manieră de vals. În orice caz, aceste oscilaţii în stilul de interpretare dezvăluiau faptul că, eventual, concertismul simfonic nu i se prea potrivea lui Perlea, dirijor străin de efuziuni, de copleşirile elocvenţei, înclinat spre o muzică de reculegere mai intimă, spre delicateţea jocului instrumental. Am avut confirmarea acestui lucru din partea lui Perlea însuşi, ca dirijor de operă la Scala, timp de aproape un deceniu. Instinctul şi cultura sa îşi găseau paradisul pierdut în perioada de la a doua jumătate a secolului al XVIII-lea pînă în prima parte a secolului al XIX-lea, în acea zonă de forme încheiate şi strălucitoare, de un perfect echilibru compoziţional. Ţin minte foarte bine, încă din 1947, sub conducerea baghetei sale, un Samson şi Dalila de Saint-Saëns, cu o pastă oratorială elegant plămădită, apoi Cosí fan tutte, cînd se aşezase chiar el la clavicembal, după obiceiul secolului al XVIII-lea, ca şi un Orfeu şi Euridice de Gluck, din acelaşi an: toate trei, încercări fericite, care mi-au amintit, prin stil, de un mare dirijor italian, Antonio Guarnieri. În stagiunile următoare, Perlea a mai avut prilejul să-şi manifeste însuşirile în Werther de Massenet, mai ales, şi în Fidelio de Beethoven. Mai puţin reuşite mi s-au părut execuţiile lui Boris, în care Perlea mi-a lăsat impresia că e cam străin de închisa lume rusească-arhaică a lui Mussorgski; Cu Siberia lui Giordano, operă mediocră şi care i-a fost desigur încredinţată din oficiu; şi cu Răpirea din Serai: aceasta din urmă, nu din vina lui — dat fiind că Mozart era unul din autorii cei mai apropiaţi lui Perlea — ci din cauza stingheritoarei prezenţe a Mariei Callas, care, pe vremea aceea, era pusă să cînte de toate. Amintirile mele în legătură cu Perlea-dirijorul se opresc în dreptul lunii iunie 1954, la un concert în care a dirijat o simfonie de Haydn, l-a acompaniat magistral pe Milstein în Concertul lui Mendelsohn, pentru a încheia cu versiunea orchestrală a piesei Boîte a joujoux de Debussy şi cu Ucenicul vrăjitor al lui Dukas. După accea, n-am mai aflat nimic despre Ionel Perlea; oricum, sper că îl va bucura salutul unui critic care l-a stimat şi care a făcut tot ce i-a stat în putinţă pentru a înfăţişa meritele sale ieşite din comun,

https://biblioteca-digitala.ro

publicului din Milano, de multe ori distrat şi cam superficial cînd e vorba de artişti potrivnici ostentaţiei gestului şi a sonorităţii.

•

Şi ceremonia artistico-mondenă din care constă execuţia publică a muzicii are o etichetă, un galateu. Dincolo de nestrăbătuta şi rituala graniţă a rampei — se cîntă, cu instrumentul şi cu gura, se dansează, se fac plecăciuni; dincoace — se aplaudă, se strigă, se îndeamnă la tăcere, se fluieră, se tace, după cum se întîmplă sau după cum e dispoziţia publicului. Dar în stal, de o bună bucată de vreme, obiceiurile nu s-au schimbat, chiar dacă se poate observa o mai mare înclinare spre aplauze, decît spre fluierături: aşa încît la concertele de muzică vocală de cameră, publicul e invitat, prin viu grai sau în scris, să nu aplaude după fiecare bucată şi să-şi amîne furtunoasa manifestare a consensului pînă la terminarea unui grup de piese lirice sau a fiecăreia din cele două părţi care alcătuiesc serata. Pe scenă, însă, sau pe podium, s-a înscăunat o supărătoare serie de felicitări reciproce între executanţi, de strîngeri de mînă periodice, de împărţiri şi gratificaţii personale de glorie, într-o reţea de raporturi ce adesea se suprapun, falsificînd-o, adevăratei ierarhii a execuţiei în comun. În cazul unui concert simfonic, conducătorul de orchestră, înainte de a se urca pe podium, strînge mîna, în chip de salut şi de încurajare, concert-maestrului; lucrul se repetă, cu un caracter de felicitare, după fiecare execuţie, bună sau proastă, extinzîndu-se uneori şi la alţi orchestranţi, care au avut un rol de relief. În ce scop? Oare dirijorul nu reprezintă orchestra întreagă, iar cînd se înclină la aplauze, oare nu o face în numele întregii orchestre şi al tuturor executanţilor, proporţional cu aportul şi cu vrednicia fiecăruia? Ori, poate, dirijorul socoteşte că publicul nu e în măsură să aprecieze singur, de la caz la caz, contribuţia primului-flautist, a primului-violoncelist, a primului-cornist? Zăpăceala devine şi mai mare cînd e vorba de un Concert pentru un instrument solo şi orchestră; pianistul sau violonistul, cu renume sau nu, are tendinţa, în ceremonialul de sală, să iasă cît mai mult în evidenţă, înlăturîndu-l pe dirijor: strînge el însuşi mîna concert-maestrului, imediat după ce-şi face apariţia pe scenă, ca şi la sfîrşitul concertului; în loc să aştepte, cel mult, strîngerea de mînă a dirijorului, preia el iniţiativa, chiar dacă dirijorul e mai vîrstnic şi mai renumit decît el, şi pe urmă se duce să se felicite din nou cu concert-maestrul, cu primul-flautist etc. Mai mult: poate chiar să ajungă, prin abuz de putere, pînă la a face semn tuturor membrilor orchestrei să se ridice în picioare, ceea ce constituie — la origine era cu totul extraordinară, astăzi e tot mai uzuală — o invitaţie de exclusivă competenţă a dirijorului. În ritmul acesta, cred că nu va trece multă vreme şi solistul îşi va împărţi felicitările şi politeţurile pînă şi cu pompierul de serviciu. Iar dacă la concert participă, ca solişti, mai mulţi instrumentişti şi cîţiva cîntăreţi, spectacolul devine, în cele din urmă, un fel de meeting electoral din America sau un fel de harababură de saluturi nocturne în pragul uşii de acasă, după o sindrofie, cînd se împrăştie gaşca de amici.

Şi în această privinţă ar putea sluji drept exemplu perfecta comportare a lui Toscanini, care, în faţa publicului, nu strîngea niciodată mîna nimănui, şi îşi făcea plecăciunea singur, cu o politeţe demnă. Abia după nenumărate şi insistente bisări, Toscanini îi îndemna pe executanţi să se ridice în picioare, pentru a primi o răsplată directă, împreună cu el. De asemenea, atitudinea lui Toscanini dezvăluia dacă aplauzele, adresate lui şi executanţilor, i se păreau meritate sau nu. În cazul cînd ar fi existat deficienţe în execuţia bucăţii prezentate — chiar dacă acestea fuseseră sesizate numai de el — Toscanini, refuza, aproape ruşinat, să se prezinte pe podium. Nu se mai urca la locul lui, ci rămînea îndărăt, printre instrumentişti şi pupitre,

https://biblioteca-digitala.ro

cu bagheta care i se agita neliniştită în mînă, de-a lungul şoldului, ca mînerul unui bici; iar cei din imediata lui apropiere, în toiul tunetelor de aplauze ale unui teatru în delir, îl auzeau repetînd sacadat cu vocea lui răguşită, plină de o ciudă reţinută şi de o clocotitoare părere de rău: « Băieţi, ne-am făcut de rîs, ne-am făcut de rîs, ne-am făcut de rîs ! »

Milano, ianuarie 1965 *Exclusivitate* secolul20

DINU LIPATTI

Scrisoare către un pianist

Într-o zi, Lipatti a primit o scrisoare din Africa de sud. Un tînăr pianist, elev de conservator, îi cerea smerit sfatul : cum să împace drepturile şi îndatoririle interpretului faţă de opera de artă?

Preocupat să întreţină flacăra muzicii pretutindeni unde-i bănuia prezenţa — pentru că el îşi privea talentul cu care era dotat ca o răspundere, ca o bogăţie pe care avea datoria s-o dăruiască — Lipatti i-a răspuns cu seriozitatea care-i pecetluia toate actele sale.

Iată acest răspuns, admirabilă profesiune de credinţă.

« Adevărata şi unica noastră religie, singurul nostru punct de sprijin, de nezdruncinat, este textul scris. Nu trebuie să greşim niciodată faţă de el, întocmai ca şi cînd am avea să răspundem de actele noastre legate de acest capitol, în fiecare zi şi în faţa unor judecători neînduplecaţi.

Din datorie faţă de acest tribunal suprem, pe care ni-l instituim singuri, de bună voie, pentru a ne păzi ceea ce considerăm drept « credinţa noastră », « evanghelia noastră », trebuie să studiem textul scris, să-l asimilăm, să-l confruntăm cu mai multe ediţii şi, în cele din urmă, să-i desprindem imaginea care corespunde cît mai fidel gîndirii iniţiale.

O dată stabilit acest lucru, nu trebuie să uităm că textul, pentru a-şi putea trăi singur viaţa lui proprie, aşteaptă să-i dăruim viaţa noastră şi, asemenea unei construcţii, va trebui ca, peste scheletul de beton al conştiinciozităţii noastre faţă de text, să-i adăugim toate celelalte lucruri de care casa are nevoie ca să poată fi terminată, adică: avîntul inimii noastre, spontaneitatea, libertatea, diversitatea sentimentelor, etc. . .

Casella spune undeva că operele mari nu trebuie respectate, ci iubite, deoarece numai lucrurile neînsufleţite pot fi respectate, pe cînd o capodoperă e un lucru veşnic viu.

Cei mai mulţi dintre virtuoşi nu izbutesc să îmbine, în interpretările lor, cele două atitudini fundamentale pe care le-am amintit mai sus; ei cîntă cu exactitate ceea ce e scris, dar fără de nici o contribuţie personală (şi, în acest caz, plecăm de la concert uneori fascinaţi, dar niciodată fericiţi), sau, alţii, iau opera de artă

https://biblioteca-digitala.ro

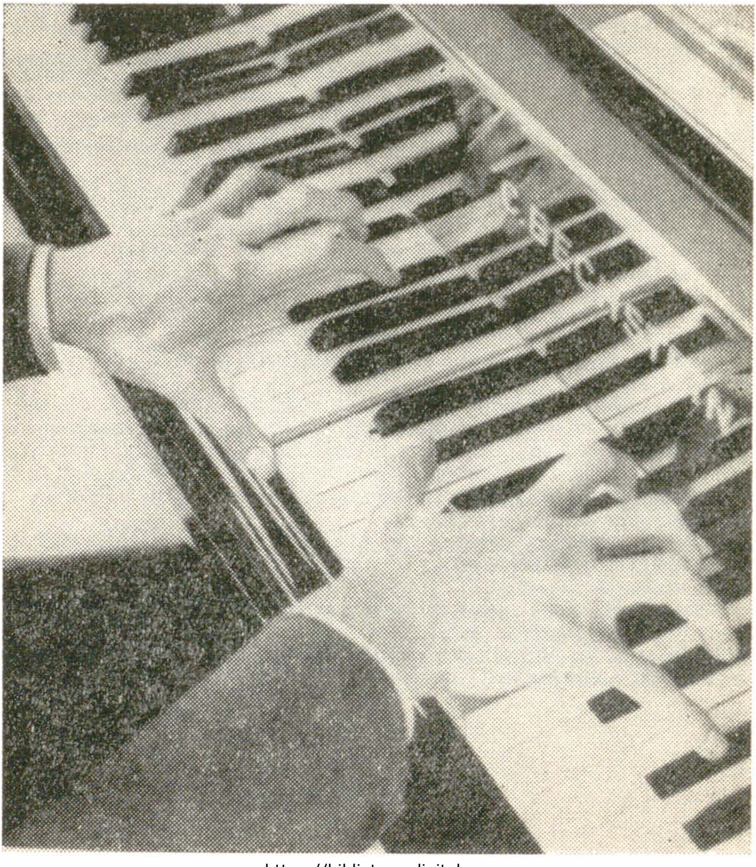
drept un pretext de a exterioriza propria lor fantezie şi, trecînd adesea cu vederea indicaţiile autorului, neglijează cu totul sensul adevărat pe care acesta l-a dat muzicii sale, întrebuinţîndu-şi la întîmplare, în execuţia lor, avîntul inimii, spontaneitatea, diversitatea sentimentelor, etc. . . care, în asemenea caz, departe de a mobila casa în chip folositor, nu fac decît să desfigureze iremediabil opera, pentru că interpretarea astfel concepută n-are nici o bază sănătoasă de plecare.

Cel care n-are nimic să-şi reproşeze faţă de gîndirea autorului poate, cîntînd, să-şi îngăduie orice libertate, întocmai ca o persoană foarte bine crescută care-şi poate permite, în societate, orice vorbă şi orice gest.

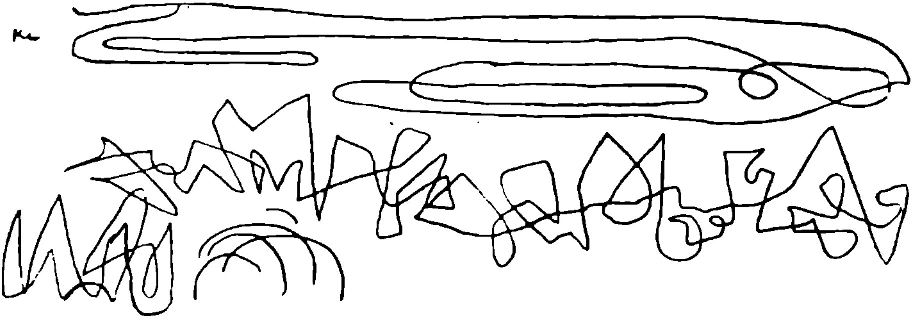
Dar dacă, din nefericire pentru el, executantul nu cunoaşte sau deformează cu bună ştiinţă legile fundamentale ale unei opere, atunci nu-i va fi îngăduit să-şi aducă nici o contribuţie personală şi nici o libertate, asemenea unei fiinţe lipsite de educaţie care va rămîne totdeauna vulgară, chiar dacă se fereşte să-şi ia cea mai mică libertate de limbaj sau de atitudine.

Muzica trebuie să prindă viaţă sub degetele noastre, sub ochii noştri, în inimile şi în minţile noastre, prin tot ceea ce noi, oamenii vi, putem să-i aducem drept prinos.

În romîneşte de FLORICA-EUGENIA CONDURACHI



https://biblioteca-digitala.ro



PAUL KLEE — Nor deasupra arborilor

cadran mondial

La Conservatorul din Moscova s-a interpretat în « premieră » mondială poemul simfonic *Execuţia lui Stenka Razin*, scris de Sostakovici pentru bas, cor şi orchestră.

Ca şi pentru *Simfonia a XIII-a*, executată la acelaşi conservator în decembrie 1962, şi de data aceasta Sostakovici s-a inspirat dintr-un poem încă inedit de Evtuşenko care urmează să apară în acest an în revista sovietică *Iunost*.

Lucrarea a fost primită deosebit de călduros. Sostakovici şi Evtuşenko au fost chemaţi de numeroase ori pe scenă şi ovaţionaţi îndelung pentru reuşita lor colaborare artistică.

•

Deşi există o publicistică destul de bogată — inegală şi insuficient profilată — consacrată « micului ecran» sînt « rarisime » studiile destinate a pune în valoare estetica, sursele de inspiraţie, evoluţia posibilităţilor de expresie ale artei televiziunii pe o arie geografică cît mai largă. Fireşte, este poate prematur să se formuleze cu precizie legile privind specificul acestei arte de vîrstă fragedă ; oricum, încercările în acest sens sînt binevenite, mai ales cînd provin din surse de o incontestabilă competenţă. Cum este cazul cu lucrarea apărută recent la editura franceză Gallimard : « Caietul special al Companiei Renaud — Barrault : « *Televiziune—dramaturgie nouă* ». « Caietul » conţine o culegere de interviuri — luate de Simone Benmussa, Andre Frank şi Noëlle Neveux — împreună cu o serie de comentarii asupra artei televiziunii din U.R.S.S., Statele Unite, Marea Britanie, Italia şi Belgia. Fără a pretinde « să descrie o artă care nu există încă, ci numai de a se întreba dacă o nouă dramaturgie poate să nască din acest mod nou de expresie », lucrarea aduce atît opiniile competente ale unui om de teatru ca J. L. Barrault sau ale

◄ Mîinile pianistului DINU LIPATTI

https://biblioteca-digitala.ro

unui tehnician ca Michel Oudin, cît şi reveriile îndrăzneţe ale lui Alain-Robbe Grillet sau François Billetdoux. Aceasta din urmă apreciază că în curînd televiziunea nu va mai fi supusă chingilor unui program elaborat ci va fi « un catalog de imagini vii, pentru a înţelege mai bine viaţa, pentru a o iubi mai mult ».

Lucrarea apărută sub auspiciile Companiei Renaud-Barrault conduce spre concluzia că sub semnul progresului tehnic şi al exigenţelor telespectatorului, noua artă merge cu paşi siguri spre conturarea unei dramaturgii specifice cu un limbaj propriu datorită împletirii imaginei şi sunetului.

•

John Dos Passos a consacrat una din ultimele lui cărţi Braziliei. Lucrarea cunoscutului romancier american — intitulată *Brazilia în marş* — este alcătuită dintr-o serie de reportaje, fructul călătoriilor lui John Dos Passos prin ţara Amazonului în decurs de cincisprezece ani.

Însemnările despre noul oraş Brasilia, evocarea unor personalităţi braziliene, colorata descriere a pădurii Amazonului sînt apreciate ca unele din paginile cele mai pregnante scrise de John Dos Passos.

Brazilia în marş a apărut recent şi într-o tălmăcire franceză.

•

S-au împlinit nu de mult douăzeci şi şase de ani de la moartea poetului austriac Jura Soyfer, pierit ca atîţi alţi conaţionali ai lui, sub teroarea nazistă. În dispreţul lor faţă de cultură, naziştii îi hărăziseră poetului închis în lagărul de la Buchenwald meseria de a căra cu targa morţii pînă la porţile crematoriului. Soyfer contractează astfel tifos şi congestie pulmonară şi se stinge la vîrsta de 25 de ani.

Opera sa, aproape uitată, a început să fie adunată în volume după cel de al doilea război. Poet, eseist, prozator, Soyfer s-a impus şi ca dramaturg, scriind piese antifasciste în stil brechtian, în care, sub aspectul grotescului se ascundea totdeauna o realitate ce trebuia demascată. *Astoria* e una din piesele de acest gen. O alta, *Weltuntergang* (Sfîrşitul lumii), purtînd ironicul subtitlu *Die Welt steht auf keinen Fall mehr lang* (Mult n-o să mai dăinuie lumea), vizînd dictatura hitleristă, a fost montată şi prezentată cu mult succes la teatrul Belvedere din Viena, într-o versiune modernizată şi actualizată. Personajul principal, în versiunea originară, Hitler, se numeşte acum Go, iar locul acţiunii este mutat în cercul monopoliştilor vest-germani. Direcţia de scenă a adăogat textului cîteva songuri provenind din alte piese ale lui Soyfer şi care subliniază intenţia satirică dar şi concepţia stenică ce stă la baza piesei.

Corectura: LIDA IGIROŞIANU şi ALEXANDRU BACIU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ"

https://biblioteca-digitala.ro

Secolul 20

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI. 115, TEL. 16.79.22
ADMINISTRAŢIA: ŞOSEAUA KISELEFF, 10 TEL. — 18.33.99
BUCUREŞTI

Lei 10

43 804

https://biblioteca-digitala.ro